
دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

مجلة العلوم العربية والإنسانية
جامعة القصيم، المجلد (٩)، العدد (١)، ص ص ٣٥-٩٣، (محرم ١٤٣٧هـ/ أكتوبر ٢٠١٥)

الاستعارة في ديوان "لابد" لـ "محمود حسن إسماعيل" – دراسة أسلوبية إحصائية

د. أحمد محمد عبدالرحمن حسانين
أستاذ مساعد – قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة أسيوط (مصر)
كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية –جامعة القصيم (السعودية)

ملخص البحث. يُعْنَى هذا البحث بدراسة الاستعارة في ديوان لابد لمحمود حسن إسماعيل من منظور أسلوبي إحصائي وينطلق في تحليل الاستعارة لا على الطريقة التقليدية القديمة التي تُعْنَى بالجانب الدلالي فقط ، وإنما من خلال نظرة شمولية يربط فيها الباحث بين الجانبين النحوي والدلالي معًا بهدف الكشف عن دقائق المعاني التي تنجم عن ارتباط نوع معين من الاستعارات بنوع معين من التركيب النحوي الذي اختاره الشاعر قالبًا يصوغ الاستعارة وفقًا له . وقد توصل البحث إلى مجموعة من النتائج أهمها أن ديوان " لابد " يتسم بكثافة اللغة الشعرية وأن معدل ارتباط الاستعارة بالتركيب النحوي يحدده المضمون العام للقصيدة وأن التشخيص سمة عامة في الشعر وتتفاوت كثافته من مدرسة إلى أخرى وأن مدرسة الإحياء الإحياء تفضل استعمال الاستعارة الإحيائية وهذا يتفق مع طبيعتها. وأثبتت الدراسة أن التجسيد في الشعر يتزايد مع مرور الزمن . كما أثبتت أن ارتباط نوع دلالي للاستعارة بنوع نحوي معين يعد سمة فردية داخل المدرسة الواحدة .

مقدمة

يقوم هذا البحث بدراسة الاستعارة في ديوان "لا بد" ل"محمود حسن إسماعيل" من منظور الأسلوبية الإحصائية مع اعتماد تصنيف "جورج لاندون" للاستعارة. ويحلل الباحث من خلاله الاستعارة تحليلًا لا يهتم بالجانب الدلالي فقط كما كان يفعل السابقون، وإنما من خلال الربط بين الشقين: النحوي والدلالي معًا. فرغم براعة بعض الباحثين السابقين في تحليل الاستعارة، وكشفهم عن بعض دقائقها، فإنهم لم يتعرضوا إلى أسئلة بحثية، مثل: هل تسهم الاستعارة في وسم أسلوب الشاعر فتميز بين أسلوب وأسلوب آخر من حيث الخصائص والمعجم التعبيري؟ وكذا وسم الاتجاه الفني للشعراء فتميز بين مذهب مدرسي وآخر، باعتبارها أيقونة أسلوبية لما وراء تلك الألفاظ من مضامين فنية؟ ولم يشر أحد منهم -على حد علمي - إلى مدى التفاعل القائم على ارتباط التركيب الدلالي للاستعارة بالتركيب النحوي لها. خاصة أن الاستعارة تكسر قوانين الاختيار اللغوي، وتخضعها لتبديلات واسعة، وتعيد صياغتها من جديد بما يصب في بوتقة الدلالة.

ووقع الاختيار على الشاعر "محمود حسن إسماعيل"(١٩١٠ -١٩٧٠م)؛ لكونه من أكثر الشعراء احتفاء بالصورة عمومًا وبالاستعارة على وجه الخصوص، وأكثرهم تجديدًا وتنوعًا في أساليبها وتراكيبها النحوية. ووقع الاختيار على ديوان "لابد" لصغر حجمه، ولكثافة لغته الاستعارية من ناحية ، وكونه يمثل مرحلة متأخرة في قمة النضج الفني للشاعر من ناحية أخرى (كتبه قبل وفاته بأربع سنوات)، ومن ناحية ثالثة قمة التضافر بين الصورة واللغة والإيقاع بما ينعكس على تفاعل المتلقي مع النص الشعري على المستويات اللسانية، والإبداعية، والفكرية. واعتمد الباحث على المنهج الإحصائي في تشخيص أسلوب الاستعارة ؛ كي يحول انطباعه الذاتي عن كثافة

اللغة الشعرية عند "محمود حسن إسماعيل" إلى قيم عددية موضوعية، وليبين مدى ارتباط المركبات الاستعارية بالخواص الدلالية، ثم يوظف مدلول النسبة في بناء أحكام تتعلق بفهم طبيعة الاستعارة وخصائصها في الديوان، واستثمار نتائج موقفه من الاستعارة بموقف غيره من شعراء المذاهب الشعرية المختلفة؛ لبيان علاقة الاستعارة بالاستعمال اللغوي الفردي من جهة وبالخصائص العامة للمدارس الشعرية من جهة أخرى.

١– الدراسة النظرية

١– ١ مفهوم الدراسة الأسلوبية الإحصائية:

يعتمد الباحث في بحثه تعريف مايكل ريفاتير الذي يرى أن :"الأسلوبية علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية... تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع السياق المضموني تحاورًا خاصًا"(١). فالأسلوبية إذن منهج تحليلي علمي يعنى بدراسة الأعمال الأدبية دراسة موضوعية تعتمد على أفكار اللسانيات الحديثة في الكشف عن السمات الأسلوبية والخصائص الشكلية التي تميز نص عن آخر، أو كاتب عن آخر من خلال اللغة -واللغة وحدها - التي يحملها أحاسيسه ومشاعره وشخصيته، والتي "يتجلى فيها تحول الحقائق اللغوية إلى قيم جمالية"(٢). فهي تنطلق في فهم النص من النص ذاته لتصب فيه وتخدمه.

---

(١) ميشال ريفاتير: محاولات في الأسلوبية الهيكلية، ترجمة: دولاس، تقديم عبد السلام المسدي، حوليات الجامعة التونسية، ع ١٠، ١٩٧٣،ص ٢٧٣ .

(٢) رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، جدارا للكتاب العالمي، عمان، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠٠٧ م، ص ٥٨

أما فكرة الربط بين الأسلوبية والإحصاء في دراسة الاستعارة فذلك لتوخي الموضوعية في الحكم على ظاهرة الاستعارة من خلال رصد تكرارها في النصوص ، ومن ثم ربطها بسياقاتها لتقديم مقاربة نصية تتجاوز الدلالات الإحصائية الرقمية، وتوظف في تفسير النصوص. ومن ناحية أخرى فإن إحصاء الاستعارات، وإخضاعها للعمليات الرياضية يسهل مقارنتها بالنصوص الأخرى. ويرى سعد مصلوح أن "هذه المؤشرات والمقاييس الموضوعية –في ظننا - وسيلة منهجية منضبطة يمكن أن نسهم بها في استنقاذ النص الأدبي من ضباب العموم والتهويم، وتخليصه من سلطان الأحكام الذاتية التي تفتقد السند والدليل، وتستعصي على التحليل والتعليل. وهذه الوسائل المنضبطة في الدرس العلمي ليست بديلا عن الذوق، وإن كانت محاولة علمية لعقلنة الذوق"[٣].

١–٢ الاعتراضات على المنهج الإحصائي في دراسة الأسلوب:

شككِ بعض الباحثين في الدراسات الأسلوبية الإحصائية، وقللوا من شأنها وقيمتها. وقالوا إن تلك الدراسات ترجح الكم والقيم العددية الصماء على الحدس والتذوق. لذلك فإن الدراسات الكمية من وجهة نظرهم ليست أكثر من عبث بالنص، يخرجه من طبيعته اللغوية إلى طبيعة رقمية خالصة ؛ لأنها تغلف النص بلغة غريبة عنه خارجة عن طرق فهمه وتأويله. ولا تقدم للقارئ أهم خصائص النص الأدبي وهي التأثير والإمتاع.

ويَتَّهِمُ صلاح فضل المنهج الإحصائي بأنه بدائي، وعاجز عن التقاط الظلال الأسلوبية المرهفة للأسلوب، مثل: (الإيقاعات العاطفية، والإيحاءات المستثارة،

---

(٣) سعد مصلوح: في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة تطبيق على أشعار "البارودي"، و"شوقي" و"الشابي"، مجلة عالم الفكر، الكويت، نوفمبر، ١٩٨٤ م، ص ٢٣٤، ٢٣٥ .

والتأثيرات الموسيقية الدقيقة) ؛ إذ إن الدراسة الأسلوبية الإحصائية لا تقيم وزنًا للسياق. كما أن الحسابات العددية قد تضفي نوعًا من الدقة الزائفة على النصوص، ولا تضع أسسًا للتفسير الأسلوبي لهذه المؤشرات الشكلية، و أن تحديد جملة من الأرقام المتعينة لا يبعد في تأثيره عن ملاحظات عادية كان من الممكن إدراكها بالنظرة الأولى، أو أنها بالغة البداهة لدرجة لا تحتاج معها إلى برهان ؛ لذا فإن الإحصاء لا يدل على خواص الأسلوب(٤).

ولا نطيل في ذكر الاعتراضات على المنهج الإحصائي في دراسة الأسلوب ونجمل بأن المعارضين للمنهج الأسلوبي الإحصائي قد أجمعوا على أنه يؤدي إلى خلل يضر بأدبية النصوص أكثر من إفادتها ؛ لأن الإحصاءات لا تقدم إضاءة للنص، ولا نفسية المؤلف ودوافع التأليف، ولا كيفية التلقي، ونحو ذلك من الأمور التي هي في غاية الأهمية.

١-٣ الاستعارة عند قدامى علماء العربية:

يعد "أبو عمرو بن العلاء" (٥) (ت ١٥٤هـ) أول من أشار إلى مصطلح الاستعارة دون أن يعرفه. وأول من أشار إلى الاستعارة كمصطلح هو "الجاحظ" (٦) المتوفى في

---

(٤) صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨ ص ٢٧٠، ٢٧١.
وينظر يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ص ١٥٢، ١٥٣ .

(٥) قال الحاتمي: "قال أبو عمرو بن العلاء: كانت يدي في يد الفرزدق، قال: فأنشدته قول ذي الرمة: (أقامتْ بهِ حتّى ذَوى العودُ في الثّرى* وساقَ الثُّريّا في مُلاءَتِهِ الفَجْرُ) فقال لي: أنشدك أم أدعك ؟ فقلت: بل أنشدني. قال: إنّ العود لا يذوي أو يجفّ الثرى، وإنما الشّعر، حتى ذوى العود والثرى، ولا أعلم كلاماً أحسن من قوله: (وساق الثريا في ملاءته الفجر) فصَيَّر للفجر ملاءة ولا ملاءة له، وإنما استعار هذه اللفظة وهو من عجيب الاستعارات"، ينظر: (ابن المظفر الحاتمي: حلية المحاضرة، ص ٤) .

(٦) علق الجاحظ على قول الشاعر: (وطفقت سحابةٌ تغشاها * تبكي على عِـــراصِها عيناها) بقوله: "عيناها ها هنا للسحاب، وجَعَلَ المطرَ بكاءً من السحاب على طريق الاستعارة وتسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه". ينظر: (الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٧، ١٩٩٨، ج ١ / ١٥٢- ١٥٣) .

سنة (٢٥٥ هـ) في كتابه البيان والتبيين. ولم تكن الاستعارة مبوبة في التراث العربي في باب واحد، وكان الحديث عنها متناثرا في ثنايا المؤلفات، ولم يكن تناولهم لمفاهيمها واضحا. ففي بداية التأليف كانت تشمل المجاز جميعه، وكان هناك خلط بينها وبين التشبيه. ويعد الرماني (ت ٣٨٤ هـ) أول من فرق بينهما بقوله: "والفرق بين الاستعارة والتشبيه أن ما كان من التشبيه بأداة التشبيه في الكلام فهو على أصله، لم يغير عنه في الاستعمال. وليس كذلك الاستعارة؛ لأن مخرج الاستعارة مخرج ما العبارة ليست له في أصل اللغة"(٧).

ثم بدأت الأمور تتضح فركز العلماء على بيان العلاقة بين المستعار له والمستعار منه. وبينوا الأغراض التي من أجلها تستخدم الاستعارة. فـ"ابن قتيبة" (ت ٢٧٦ هـ) هو أول من أشار إلى أغراضها بقوله: "والعرب تستعير الكلمة، فتضعها مكان الكلمة إذا كان المُسمى بها، بسبب من الأخرى، أو مجاورًا لها، أو مشاكلًا، فيقولون للنبات نوء لأنه يكون عن النوء عندهم... ويقولون للمطر سماء؛ لأنه من السماء ينزل"(٨)، فعلاقات: السببية، أو المجاورة، أو المشاكلة هي العلاقة الرابطة بين المعنيين.

وقد توسع "قدامة بن جعفر" (ت ٣٣٧ هـ) وأشار إلى الناحية التداولية للاستعارة، والآثار التي تخلفها في المتلقي، أثناء حديثه عن المعاظلة؛ لأن الاستعارة

---

(٧) الرماني: المرجع السابق، ص ٨٥ – ٨٦ .

(٨) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره: السيد أحمد صقر، مكتبة دار التراث القاهرة، ط٢، ١٩٧٣م، ص ١٣٥.

عنده ضرب من المعاظلة(٩).ويمكن القول إن خطوته هذه تعد خطوة رائدة في التركيز على الجانب التداولي للاستعارة. وقد نهج سبيلها كثير ممن جاءوا بعده.

وجاء الدور على "أبي هلال العسكري" (ت ٣٩٥ هـ) فحلل الاستعارة تحليلًا تداوليًا، ذكر فيه جيدها من رديئها. وهو يعتبر أول من أشار إلى الأغراض التي تستعمل من أجلها، فكل من جاء قبله كان لا يتجاوز تعريفها واعتمادها على فكرة النقل بين المعاني، ويكتفي بذكر أنها أبلغ من الحقيقة. أما هو فنوه إلى القوة الإنجازية الكامنة خلف النقل الدلالي الاستعاري بقوله: "الاستعارة: نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض. وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه. وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة، ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة، لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا"(١٠). فالأغراض التي تستعمل من أجلها الاستعارة عنده هي: شرح المعني ليقرب من ذهن المتلقي، وفضل الإبانة عن المعاني المستغلقة وتوضيحها، أو توكيد المعاني المفهومة بصورة أبلغ من خلال نقل المعنى من المستعار للمستعار إليه، فيصير هذا هو ذاك، أو الإيجاز وعدم إجهاد الذهن والفكر في تتبع المعنى، أو التعبير عن المعنى بصورة غير معهودة تتوق إليها نفس المتلقي وتثير ترقبه لها، وتزيين العبارة في صورة بديعة.

أما "ابن رشيق القيرواني" (ت ٤٦٣ هـ) فنظر إلى الاستعارة من حيث قيمتها ومنزلتها في الكلام، ويرى أن "الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس

(٩) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د. ت)، ص ١٧٤ .

(١٠) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص ٢٦٨ .

في حلى الشعر أعجب منها. وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها. والناس مختلفون فيها، منهم من يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه"[١١]، ثم يستطرد بذوقه وحسه النقدي ويرفض الاستعارة القريبة ويعيب على من يستحسنها كما أنه يعيب على من يستحسن الاستعارة البعيدة دائما. ويتخذ لنفسه موقفا وسطا بقوله: "إلا أنه لا يجب للشاعر أن يبعد الاستعارة جدا حتى ينافر، ولا يقربها كثيرًا حتى يحقق، ولكن خير الأمور أوساطها"[١٢]. ولم يكن تقسيم الاستعارة عند العرب على أساس علمي موحد، بل وفق معايير مختلفة تخضع لوجهات النظر ؛ لذا تشعبت التقسيمات وتفرعت.

١-٤ الاستعارة عند الغربيين:

مصطلح الاستعارة Metaphor مصطلح ليس أصيلًا في اللغة الإنجليزية ؛ لأنه دخل إليها عن طريق اللغة الفرنسية بلفظة Metaphore. كما أنه دخل إلى اللغة الفرنسية (١٢٦٥ م) عن طريق اللغة اللاتينية بلفظة Metaphora التي دخلتها عن طريق اللغة الإغريقية بلفظة Metapherein [وهي مركبة من مقطعين: (Meta) ومعناها "ما وراء أو ما بعد "، و Pherein ومعناها "نقل الشيء وحمله من موضع لآخر "]. وتتفق معظم المعاجم الإنجليزية على أن المعنى اللغوي للاستعارة يقوم على فكرة النقل، وأن المعنى الاصطلاحي لها هو كونها صورة بيانية، أو طريقة لوصف شيء على أنه شيء آخر يحمل نفس السمات التي تحاول وصفها، والغرض من الاستعارة التنويه على وجوه التشابه أو التماثل بين المستعار له والمستعار منه[١٣].

---

(١١) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج١ / ١٦٢.

(١٢) ابن رشيق القيرواني: المرجع السابق، ج١ / ١٦٣

(١٣) يمكن الرجوع إلى القواميس الآتية:

- Procter, P. (ed.): Longman New Universal Dictionary, London , 1982
- Random House: The Random House Unabridged Dictionary, Random House, New York , 1993 .

وفي الثقافة الغربية نجد اهتمامًا من نوع آخر بالاستعارة وقضاياها، فمعظم المؤلفات اهتمت لا بتكوين الاستعارة، وإنما بكيفية إدراك العقل لها باعتبارها عملية رمزية تشكل جزءًا من خبراتنا حول الأشياء، وكانت معظم الدراسات عنها دراسات فلسفية أو نفسية.

ويعد ريتشارد أول من تنبه إلى قصور الطرح التقليدي للاستعارة. فوضع أصول النظرية التفاعلية، وحدد الإطار العام لها في كتابه "فلسفة البلاغة ".وتعامل مع المعنى على أنه معطى متغير خاضع للسياق، فلا يوجد للكلمة معنى واحد وثابت، وأطلق عليه "خرافة المعنى الخاص Proper Meaning Superstition "أي أن الكلمة لا تتضمن معنى واحدًا نهائيًا[١٤]. وقد ابتكر ثلاثة مصطلحات للتمييز بين أطراف الاستعارة لم تكن موجودة قبله، ولعله فيما نظن قد اقتبسها من علماء البلاغة العرب، ولكن لا توجد إشارة عند النقاد الغربيين إلى أنه اطلع على المنجز الثقافي العربي:

الأول - المحمول أو الفحوى The tenor (ويقصد به المستعار له، أو العنصر الذي تصفه الاستعارة).

والثاني - هو: الحامل أو الناقل أو المجاز The vehicle: (ويقصد به اللفظ المستعار أو حامل المشبه).

والثالث - الأرضية The ground (ويقصد به وجه الشبه بين الحامل والمحمول).

وأشار إلى أنه لا ينتج عن حضور المحمول والحامل -مجتمعين - معنى دون التفاعل المشترك بينهما. فالتعاون المشترك يعطي معنى ذا قوى متعددة لا يمكن أن ينسب

-Sinclair, J. (ed.): BBC English Dictionary, BBC and Harper Collins, London , 1992

(١٤) آ.أ. ريتشارد: فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب،ط ٢٠٠٢، ص ٢٠، ٩١-٩٤.

إلى أي منهما منفصلين[١٥]. ووجه الشبه أو ما يسميه "ريتشارد" بالأرضية هو أساس تصنيف الاستعارة، والعامل الرئيس في إدراكها.

أما ماكس بلاك فانطلق من آراء ريتشارد وطورها، ورفض الطرحين الاستبدالي والمقارن، وأيد الطرح التفاعلي "وبين أن موضوع الاستعارة ليس بالأمر السهل؛ ذلك أن طبيعة المادة التي نتعامل معها صعبة وشائكة"[١٦]. فالاستعارة من وجهة نظره ليست لفظًا واحدًا، بل الجملة بأكملها. وميز بين الكلمة الاستعارية (وأطلق عليها البؤرة focus) وباقي الجملة (وأطلق عليه الإطار frame). فالبؤرة هي الكلمة التي تستعمل بشكل مجازي، بينما الإطار هو ما يحيط بالبؤرة، ويستعمل بمعناه الحرفي. وتتولد الاستعارة من خلال التفاعل بين البؤرة ومحيطها، مما يجعل الاستعارة عملية ذهنية بين فكرتين نشيطتين ترتكزان على لفظ واحد، ينتج عن تداخلهما مولدة جديدة لها دلالة جديدة مخالفة لمعناها الأصلي. ويصرح ماكس بلاك أن أي جملة استعارية لابد أن توجد فيها كلمة واحدة على الأقل تستعمل بشكل مجازي (بؤرة)، وكلمة على الأقل تستعمل بشكل حرفي (إطار). ويؤكد أن الإطار هو المسئول عن وجود استعارة من عدمه إذ يقول: "ووجود إطار ما لكلمة معينة يمكن أن ينتج عنه استعارة، بينما وجود إطار مختلف للكلمة نفسها قد يفشل في خلق استعارة، ومن ثم لابد أن ندرك أن الإطار في الجملة قد يولد الاستعمال الاستعاري للبؤرة"[١٧].

---

(١٥) آ.أ. ريتشارد: فلسفة البلاغة ص ٩٧- ١٠١ .

(١٦) يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، دار الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ١٩٩٧، ص ١٢٩.

(١٧) يوسف أبو العدوس: السابق،، ص ١٣١ .

٢– الدراسة التطبيقية

يعتمد الباحث في التطبيق على المقياس الكمي من بين المعايير الموضوعية الكثيرة المستخدمة في التحليل النصي، فيتكئ على التحليل الأسلوبي الإحصائي في دراسة الاستعارة في ديوان "لابد" لـ "محمود حسن إسماعيل" لتحقيق مجموعة من الأهداف أهمها: أن الإحصاء يقدم المادة الأدبية تقديمًا دقيقًا، والدقة في حد ذاتها مطلب علمي أصيل.كما أن الإحصاء ببياناته العددية يكشف في كثير من الأحيان عن مقاييس محددة في توزيع العناصر الأسلوبية، بحيث نتنبه إلى مسائل مهمة في التفسير الجمالي. وسوف يقوم الباحث بمجموعة من الإجراءات البحثية المهمة، كالآتي:

١ -لبيان كثافة اللغة الشعرية من اللغة غير الشعرية عند "حسن إسماعيل" سوف يقوم الباحث بتحويل البيت الشعري إلى سلسلة من الجمل التوليدية البسيطة، ويعزل المركبات اللفظية الاستعارية من المركبات اللفظية غير الاستعارية، ويحدد كثافة كل منهما من خلال قسمة عدده على عدد المركبات اللفظية.

٢ -لبيان ارتباط المركبات الاستعارية بالخواص الدلالية، يقوم بإعطاء كل مركب من المركبات اللفظية الاستعارية خواصه الدلالية (تشخيصي / تجسيدي /إحيائي)، ويبين نسبته من خلال قسمة عدده على عدد المركبات الاستعارية.

٣ -للربط بين الخواص الدلالية والخواص النحوية، يقوم بإعطاء كل نوع دلالي خواصه النحوية. فمثلا الاستعارة التشخيصية تُعْطَى الخواص النحوية الآتية: (تشخيصي فعلي، أو تشخيصي مفعولي، أو تشخيصي إضافي، أو تشخيصي وصفي). وكذلك مع الاستعارة التجسيدية، والإحيائية. ثم يبين نسبة كل نوع من خلال قسمة عدده على العدد الكلي لنوعه.

وسوف يستثمر الباحث ما يتوصل إليه من نتائج في بيان خصائص الاستعارة في الديوان، ويقارن نتائج موقف الشاعر من الاستعارة بموقف غيره من شعراء المذاهب الشعرية المختلفة منها؛ ليبين هل يمكن أن يكون للاستعارة علاقة بالخصائص العامة للمدارس الشعرية، أم لا؟

٢-١ تصنيف الاستعارة في الديوان حسب الخواص الدلالية:

سوف يُعْتَمَدُ في البحث على تصنيف "جورج لاندون" الذي صنف الاستعارة تبعًا للخواص الدلالية المنقولة إليها؛ باعتباره أشهر التصنيفات التي ركزت على الدلالة. وقسم "جورج لاندون" الاستعارات إلى: استعارات تشخيصية Personifying Metaphors، واستعارات تجسيدية Concretizing Metaphors، واستعارات إحيائية Animizing Metaphors. و فيما يأتي سوف يتم توضح المقصود بتلك المفاهيم، ونسبة ورودها في الديوان قيد الدراسة:

٢-١-١ الاستعارة التشخيصية في الديوان Personifying Metaphor

وتسمى أيضًا استعارة التشبيه الإنساني Anthropomorphic Metaphor. والتشخيص تقنية فنية قديمة عرفها الشعر العربي و الشعر العالمي، يلجأ إليها المبدعون لنقل تجاربهم وانفعالاتهم، وما يدور في خلدهم، وتجيش به عواطفهم. ويقصد بالتشخيص: إكساب الجماد، وما في حكمه من نبات، وأشجار، ومياه، بعض صفات الأشخاص. ويحصل من خلال "اقتران كلمتين إحداهما تشير إلى خاصية بشرية، والأخرى إلى جماد أو حي أو مجرد"[١٨]. فالبؤرة في الاستعارة التشخيصية يكون بشريًا، والإطار يتأرجح بين الجمادات والأحياء غير البشرية، والمجردات المعنوية.

(١٨) سعد مصلوح: في النص الأدبي، ص ١٨٩

ومصطلح التشخيص Personification يرجع إلى أصل لاتيني، ومعناه اللغوي مأخوذ من (persona)، وتعني: (شكل أو قناع)، ومن facere وتعني:(عَمِلَ، أو صَنَعَ)(١٩). وينوه باحث إلى أن فكرة التشخيص وإسناد الحياة للجمادات، وكذلك إسناد صفات الإنسان إلى غيره من الكائنات، هي من بقايا العقائد القديمة التي كان يعتنقها -ولا يزال يعتنقها -كثير من القبائل البدائية التي ترى أن الحياة تعم جميع الطبيعية سواء ما كان منها في السماء، وما كان منها في الأرض. فكل من الشمس، والقمر، والكوكب كائن حي في نظرهم. والدليل على أن فكرة التشخيص فكرة قديمة أنه منذ "أيسوب" Aesop إلى "لافونتين" Lafontaine، ومنذ الملحمة الإغريقية "حرب الضفادع والفئران" War of the Frogs and Mice لـ "باتراكوميوماكيا" Batrachomyomachia إلى "مزرعة الحيوان" Animal Farm لـ "أورول" Orwell والحيوانات أخذت تتكلم وتعمل كالإنسان(٢٠).

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى أن الاستعارة القائمة على التشخيص "ترى بها الجماد حيًا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية"(٢١). فبالتشخيص يتشكل عالم تمتزج فيه الموجودات. فحينما تلحق الصفات الإنسانية بمظاهر الكون المختلفة ترتفع الأشياء والمجردات وتتجلى واعية، ناطقة، مفكرة، متحركة في علاقة حميمة يوظفها المبدع في عالمه الجديد، الذي يربط بين الأشياء، وينظم العناصر على تباعد الشقة بينها. ويكون منها أنظمة متماسكة الأجزاء.

---

(١٩) Metzler (1985): Literatur Lexikon ,Herausgegeben Von Günther und Irmgard Schweickle . J. B. Metzlersche Verlagsbuchandlung, Stuttgart, 326 .

(٢٠) يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص ١٩، ص ٢٣٩

(٢١) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني بجدة (د.ت)، ص١١٢

"وإذا كانت مختلف مظاهر الارتباط بين أشتات المكونات خفية عادة وخفيًا دورها، فإنها في بنية الصورة واضحة، وهي المحور الرئيسي الذي تدور عليه عملية التصوير"(٢٢). فالشاعر يلجأ إلى التشخيص، ويتجاوز بمخيلته العادي والمألوف. وبالبعد عن التقرير والمباشرة نقترب أكثر من روح الشعر.

ومن أمثلة الاستعارة التشخيصية قوله:

معنا يا فجر.. وازحف بصباح الثائرينا

وانشر البعث وفجر نوره للزاحفينا

وتقدم وترنم واملأ الدنيا رنينا

نحن من حولك نمضي كل يوم ظافرينا(٢٣)

فالشاعر شخص لنا الفجر (وهو معنوي) في صورة إنسان يخاطبه ويناديه بنداء العاقل، فأسند إليه الأفعال: (ازحف – انشر – فَجِّرْ - تقدم – ترنم – املأ). فأزال الحواجز بين العوالم، وخلق عالمًا خاصًا لا فرق فيه بين الإنسان والفجر. فهو يستحثه للثورة معه كحثه بني جنسه ضد الظلم الاجتماعي، والضياع الذي كان يحياه الفلاحون المطحونون. فهم يكدون ويتعبون، وليس لهم من تعبهم إلا أقل القليل، بينما السادة والغرب المستعمر يتمتعون بكل شيء. وهو يطالبه بتقدم المسيرة، وبالزحف بصباح الثائرين، وأن يترنم ويملأ الدنيا رنينًا هادرًا بأغاني الرفض والعزة، وأن يتقدم مهما كلفه ذلك من تضحيات. والفجر هنا رمز للأمل في الحرية والعدل القادمين لا محالة. وقد كان توزيع الاستعارة التشخيصية في الديوان كالآتي:

---

(٢٢) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في ال"شوقي"ات،منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس، السلسلة السادسة:الفلسفة والآداب،مجلد عدد ٢٠، ١٩٨١،ص ١٤١ .

(٢٣) الديوان: ص ٩٣ .

الجدول رقم (١). يبين توزيع الاستعارة التشخيصية على قصائد الديوان ونسبتها المئوية.

القصيدة	الاستعارة التشخيصية	نسبتها لباقي الاستعارات
لأبـــد	٦٣	٪٤١
البـــيعة	٦١	٪٥٧
حادي التغيير	٨٠	٪٥٧
بغـــداد	١٤٩	٪٦٣
التائـــهة	٤٨	٪ ٦١
سيف الله	٣٠	٪٦٣
سجدة في طريق النور	٣٧	٪٧١
قصة الكوخ	٧	٪٤٤
غن للملاح	٢٠	٪٦٧
فقــراء	٣٤	٪٤٦
بين الله والإنسان	٢٧	٪٥٨
قبرة الإحسان	٣١	٪٥٦
قديس السلام	٤٦	٪٥٦
شعلة الذات	٤٩	٪٥٠
من نار السكينة	٤٠	٪٤٧

وبتحليل الإحصائيات وجد أنه بلغت أعلى نسبة للاستعارة التشخيصية في قصيدة "سجدة في طريق النور"وهي (٧١٪)، يليها قصيدة "غَنٍّ للملاح "بلغت نسبتها (٦٧٪) يليها قصيدتا "بغداد "و "سيف الله "اللتان تشتركان في النسبة (٦٣٪) لكل منهما، وأقل نسبة للاستعارة التشخيصية كانت في قصيدة "لابد "التي بلغت نسبتها (٤١٪)، (مع ملاحظة تفوق الاستعارة التشخيصية على نظيرتيها التجسيدية والإحيائية في كل هذه القصائد). ويمكن أن نعزي ذلك إلى خصائص المدرسة الرومانسية التي يميل شعراؤها إلى التشخيص ويتخذونه وسيلة أسلوبية يعد التصوير فيها نتاجًا لمعضلاتهم النفسية وانفعالًا تكنه نفوسهم ناحية الظلم أو الطموح أو الرجاء أكثر من غيرهم من شعراء المذاهب الأخرى.

وإذا نظرنا إلى طبيعة الموضوعات التي تتناولها القصائد نجد أن قصيدة "سجدة في طريق النور"حظيت بأعلى نسبة ورود للاستعارة التشخيصية. وهي تنتمي إلى التيار الديني، وتصور الموقف الروحاني لبداية بعثة الرسول، ومنهجه السَّماوي الذي أخذ بيد البشرية إلى الهداية واتباع منهج الله القويم، وتبرز أثر النبوة في تغيير وجه الحياة وإعادة الميزان العادل المفتقد إليها. والقصيدة حافلة بالصور التي تبين احتفاء الطبيعة برسالة محمد – صلى الله عليه وسلم – في لوحة فنية بديعة، فكل حصاة في الطريق تومئ وتنتظر ذلك النبي وتلك الرسالة، وكل ذرات الأثير تقبل تكبر للحق، والريح توقظ ربابتها وتسبل أهدابها تنتشي بالفرحة وتسمع الجبال ذلك اللحن الخالد، والفجر يرد خطاه في وجه الوثن. فالكون كله استحال شخوصًا حية ناطقة ذات إحساس، تفرح، وتهلل، وتكبر، وتعزف الألحان، وتستمع للبشارة، وترد الظلم وتصرخ في وجهه، وتزف البشارة، وتحصد الذل، ونحو ذلك من عمليات التشخيص التي تزخر بها القصيدة. ولعل التشخيص ذاته كان من معجزات النبي، فالضب استحال ناطقًا بالشهادة للرسول، حينما قال أحدهم للرسول: "لن أؤمن لك حتى يؤمن هذا الضب". بينما القصيدة الأخيرة تنتمي للتيار الاجتماعي، ويتحدث فيها الشاعر عن ثورته ورفضه الشديد للتخلف، والضياع، والجهل، والجمود الفكري، ورغبته الملحة في التغيير نحو الأفضل من الغايات النبيلة، واجتياز كل العقبات التي تحول دون العدل، والكرامة، والحرية. فصور حالة الركون والتثاقل المميت الذي تتوقف معه مسيرة الحياة، ويتوقف معها نشاط الإنسان الخلاق. وكانت مواءمة الشاعر في هذه القصيدة بين الاستعارة التشخيصية والتجسيدية معًا نتاجًا لمعضلة نفسية ألجأته إليهما معًا وبشكل مكثف، فما شخصه من المعنويات والجمادات كان بهدف خلق جمع غفير يؤازره، ويشاركه ثورته ومطالبته بالحرية والعدل الاجتماعي، وتحقيق الأهداف النبيلة

التي يحلم بها الشاعر؛ كي يضرم التغيير المنشود في محاولة منه لإزالة العقبات، وهذه الأمور لم يجدها في البشر الخانعين الراضين بحياة الذل والهوان وسطوة السلطان والمستعمر.

٢-١-٢ الاستعارة التجسيدية في الديوان Concretizing Metaphor

يعد الفيلسوف الإيطالي "جيامباتستا Giambttista" الذي عاش في القرن الثامن عشر الميلادي من أوائل الذين لاحظوا مثل هذه الاستعارات في الغرب[٢٤]. إلا أن البلاغيين العرب قد سبقوا ولاحظوها منذ أبعد من ذلك بكثير. فالجرجاني مثلا يشير إلى بلاغة التجسيد بقوله: "إنك لترى بها – أي الاستعارة – المعاني الخفية بادية جلية...وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جُسِّمَت حتى رأتها العيون"[٢٥]. وتحصل هذه الاستعارات من خلال "اقتران كلمة تشير دلالتها إلى جماد Canecret بأخرى تشير دلالتها إلى مجرد Abstract"[٢٦]. وهذا يعني أن التجسيد نقل ما هو معنوي إلى صورة المحسوس. أي تحويل المعنويات من مجالها التجريدي إلى المجال الحسي. ويكون المحسوس المجسد هو البؤرة، والمعنوي المجرد هو الإطار لها.

إن مواضيع الكلام مهما كانت "يستقطبها عالمان: عالم المحسوسات وعالم المجردات، "ولعل المنتظر من أية عملية من عمليات التصوير أن تكون فيها الصور محسوسة، اعتمادا على أبسط عمليات التبليغ المتمثل في تقريب المعنى من المأخذ وإيصال حقيقة الإدراك عن طريق المحسوس المجرب والمشاهد المعاش"[٢٧] فالتجسيد

---

(٢٤) يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، ص ١٧ .

(٢٥) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٤٣ . .

(٢٦) سعد مصلوح: في النص الأدبي، ص ١٨٨ .

(٢٧) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في ال"شوقي"ات، ص ١٩٥.

يقدم الأفكار والخواطر والعواطف والمعنويات والخيالات في صورة مجسدة محسوسة تشي بأهداف المبدع وتكشف عن غاياته دون مواراة أو تعمية.

ومن أمثلة الاستعارة التجسيدية في الديوان قوله :

لابد أن نسير

ونجرف الأقدار من طريقنا الكبير

ونعصر الرياح في تلفت المصير

ونصعق الهشيم في احتضاره الأخير(٢٨)

فقد خرق الشاعر نظام تضام الكلمات فجعل الفعل (نجرف) – الذي من خصائصه أن يقع على مفعول به قابل لصفة الجرف – في تضام مع كلمة (الأقدار) - وهي شيء مجرد معنوي - لا تنطبق عليه سمات الفعل المذكور ولا يقبلها في العرف اللغوي الصارم ولكن في الاستعمال والتداول البلاغي تكون مثل هذه الأمور مقبولة.كما جعل الفعل (نعصر) – الذي من خصائصه أن يقع على مفعول به غض قابل لأن يُعْصَر - في تضام مع كلمة (الرياح) وهي شيء مجرد غير مرئي وغير قابل لصفة الفعل المذكور. ومن خلال العلاقة الجديدة التي كونها الشاعر في عالمه الخاص التقت كلمتان في مركب لفظي دلت الأولى منهما على محسوس والثانية على مجرد وكان المحسوس هو البؤرة والمجرد هو الإطار لها وفيها نرى الأقدار تُجْرَف والرياح تُعْصَر فتحولت المجردات إلى محسوسات والمعنويات قد جُسِّمت في صورة محسوسة وكلها أمور مستحيلة عمليا في الواقع إلا أنها ممكنة في عالم الخيال والتصوير ؛ لتناسب رغبته في التعبير عن ذلك الإصرار العنيد والاندفاع الجارف الذي يكتسح في المقابل كل العقبات الكئود الكثيرة التي تعترض طريق الوصول إلى الغايات النبيلة وأنه كلما

---

(٢٨) الديوان: ص ٧ .

ازدادت العقبات يزداد في المقابل إصرار الشاعر وعناده، وذلك يظهر من خلال العبارة المحورية "لابد أن نسير"المتكررة عبر القصيدة تبدأ بها يبدأ قصيدته، وبها تنتهي فهو لا يريد أن يرجع الوراء ذا السكون الميت ويلوح غد مورق للإنسان بالنشور. وقد كان توزيع الاستعارة التجسيدية في الديوان على النحو الآتي:

الجدول رقم (٢). يبين توزيع الاستعارة التجسيدية على قصائد الديوان ونسبتها المئوية.

القصيدة	لأبد	البيعة	حادي التغيير	بغداد	التائهة	سيف الله	سجدة في طريق النور	قصة الكوخ	غن للملاح	فقراء	بين الله والإنسان	قبرة الإحسان	قديس السلام	شعلة الذات	من نار السكينة
الاستعارة	٤٩	٢٨	٤٠	٥٢	٢٢	١٥	١٠	٧	١٠	٣٢	١١	١٧	٢٩	٣٦	٣٨
نسبتها للباقي	٣٢٪	٢٦٪	٢٨٪	٢٢٪	٢٨٪	٣١٪	١٩٪	٤٤٪	٣٣٪	٤٤٪	٢٣٪	٣١٪	٣٣٪	٣٧٪	٤٥٪

ومن خلال الإحصاء يتضح أنه بلغت أعلى نسبة للاستعارة التجسيدية في قصيدة "من نار السكينة "وهي (٤٥٪) يليها قصيدتا "الكوخ "، و "فقراء "بنسبة (٤٤٪) لكل منهما، يليهما قصيدة "شعلة الذات "بنسبة (٣٧٪)، وأقل نسبة كانت في قصيدة "سجدة في طريق النور "وهي (١٩٪). ففي قصيدة من نار السكينة يلعب الموضوع الذي تتناوله دورا مهما في تحديد نوع الاستعارة الذي يتكئ عليه الشاعر، حيث يسبح في بحار السكينة والطمأنينة بالله وسرها العظيم، يبحث منذ بداية القصيدة عن السر الذي غاب عنه برغم أنه أمامه يحسه ولا يستطيع أن يصفه يراه ولا يكاد

يلمسه فالشاعر يتمنى أن يهتدي لهذا السر وظل ينشده لذا قام بتجسيده وتجسيد تلك المعاني السامقة المنبثقة عنه فكأنه يرى الطمأنينة والسكينة في كل منظر خلاب يراه على الزهر والنهر والروض والعطر وعلى الدوح والأفق والرياح وفي اللحن الجميل ولكن برغم كل هذا تتحول السكينة إلى نار وجمر يحرقه ويتلظي بناره بسبب نفسه العصية التي أغرقته في الذنوب فلا يستطيع نسيانها مهما هرب منها فهي تحاصره في نومه وفي طرقه وفي صحوه فيلجأ إلى الله مستجيرا في مناجاة تنضح بالندم وبالأمل في غفران الله والتعلق بأحبال التوبة حتى النهاية، فالشاعر ذو نفسين: إحداهما نورانية والأخرى أمارة بالسوء والنورانية تقوم بمقام المرشد للنفس الأمارة فطبيعي جدا أن يجسد الشاعر السر والسكينة والطمأنينة والخيال والتوبة وأشد الأشياء خصوصية إلى معالم وقسمات مجسدة محسوسة مدركة في عالمه الشعري الخاص.

أما قصيدة الكوخ وفقراء فهما من تيار الشعر الاجتماعي يتناول فيهما قضية الفلاح المصري والظلم الذي يتعرض له أمام الإقطاع والرأسمالية والملكية الجائرة والاستعمار المستبد، فقاعدة الحكام في معاملة الفلاح هي القهر والإرهاق، وسيرة الإقطاعي فيهم بالظلم والاستغلال والجور والإتاوات، فالفلاح محروم مهمل الشأن لا يهتم به ولا يلتفت إليه، يتعب ويكد ويعاني ويسيل عرقه ويسقي الحبَّ أحلامُه وأيامُه وصبره حتى إذا ما أينعت وأثمرت نهب جناها غيره ويمضي هو إلى كوخه محروم اليمين، وهو رغم ذلك فقير يرفض الذل رغم الجوع والعوذ. لقد جسد الشاعر الظلم والجور والقهر والحزن والعوز واستخدم التصوير التجسيدي ليصور بؤس الفلاح ليثير الأحاسيس ويعبر عن هذه الفئة المقهورة المغصوبة الحق فكان التجسيد تلبية لرغبة ملحة في التعبير عن تلك القضية.

٢-١-٣ الاستعارة الإحيائية في الديوان Animizing Metaphor:

تحصل الاستعارة الإحيائية من خلال "اقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحي بشرط ألا تكون من خواص الإنسان بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى مجرد أو جماد"(٢٩) فهي قريبة من الاستعارة التشخيصية، ولكن الفرق بينهما أنه في الاستعارة التشخيصية تلحق صفات الأشخاص - وهي من الكائنات الحية - بالجمادات و الأحياء الأخرى والمجردات، بينما في الاستعارة الإحيائية تلحق صفات الكائن الحي -عدا الإنسان - بالجمادات والمعنويات. وفي الاستعارة الإحيائية يكون الكائن الحي – غير الإنسان – هو البؤرة ويكون المجرد والجماد هو الإطار لها. والطريف أنه عندما تكون جذور الموضوع في عالم وجذور الصورة في عالم آخر"يضمحل الحاجز الذهني الذي يفصل المحسوس عن المجرد ليخلي السبيل على عالم واحد موحد يتحرك فيه الإنسان بكل حرية وبقدر حذق الباث في ربط الصلة بين طرفي الصورة أو عدم حذقه يتوفر للمتقبل ضمان فهم العالم وإدراك كنهه أو يقوى عنده خطر جهله"(٣٠).

وتشير كريستين بروك روز ـ في حديثها عن الاستعارة الفعلية ـ أن الاستعارة الإحيائية أكثر إمتاعا من التشخصية والتجسيدية فتقول "الاستعارة الفعلية الأكثر إمتاعا هي التي تغير الأفعال فيها الإنسان إلى شيء مثل "أشرق"والأقل شعرية هي الأفعال التي تغير الإنسان إلى حيوان مثل "نبح، زأر، طار"أما الأكثر شعرية على الإطلاق فهي الأفعال غير الإنسانية المنسوبة إلى شيء، لأنه لا توجد واسطة إنسانية مستدعاة أو مضمنة - باستثناء الشاعر -

---

(٢٩) سعد مصلوح: في النص الأدبي، ص ١٨٩.

(٣٠) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٢٠١.

ومع ذلك، فمن المحتمل أن يكون الفاعل (المسند) جزء من الإنسان مثل (رغبة -القلب -الذاكرة)"(٣١) وهذا قول يجانبه الصواب فالاستعارة أيا كان نوعها تكون ممتعة إذا صادفت السياق المناسب.فمن أمثلة إحياء المعنويات. ومن أمثلة الاستعارة الإحيائية في الديوان:

ذاب الأسى واخضرت المشاعر

ورفرف الحق لكل عاثر

لبيك لقد عادت نجدتي بناصر(٣٢)

فكلمة "اخضرت "التي يرتبط مجال استعمالها بالنبات (وهو كائن حي غير إنساني) أسندت إلى كلمة "المشاعر " التي (تدل على معنى مجرد)، فاكتسبت صفة من صفات النبات، وهي الاخضرار، كما أن كلمة "رفرف "التي يرتبط مجال استعمالها بالطيور (وهي كائنات حية غير إنسانية) أسندت إلى كلمة "الحق "التي (تدل على معنى مجرد) فاكتسبت صفة من صفاته وهو الرفرفة بالجناح. فالكلمة التي تنتمي إلى الكائن الحي غير البشري وهي هنا كلمات: (اخضرت ورفرف) تمثل (بؤرة الاستعارة)، والكلمة الأخرى التي ترتبط دلالتها بمجرد أو جماد أو إنسان وهي هنا (المشاعر والحق) على الترتيب تمثل (الإطار لهذه الاستعارة).وقد كانت الاستعارة الإحيائية في الديوان على النحو الآتي:

---

(31) Brook Rose, C. A grammar of Metaphor, London, Secker and Warbury,1958,p.215

(٣٢) الديوان: ص ٢٨ .

الجدول رقم (٣). يبين توزيع الاستعارة الإحيائية على قصائد الديوان ونسبتها المئوية.

القصيدة	الاستعارة الإحيائية	نسبتها لباقي الأنواع
لابـد	٤١	٢٧٪
البـيعة	١٨	١٧٪
حادي التغيير	٢١	١٥٪
بغـداد	٣٦	١٥٪
التائـهة	٩	١١٪
سيف الله	٣	٦٪
سجدة في طريق النور	٥	١٠٪
قصة الكوخ	٢	١٢٪
غن للملاح	٠	٠
فقـراء	٧	١٠٪
بين الله والإنسان	٩	١٩٪
قبرة الإحسان	٧	١٣٪
قديس السلام	١٣	١٥٪
شعلة الذات	١٣	١٣٪
من نار السكينة	٧	٨٪

وبتحليل الإحصائيات وجد أنه بلغت أعلى نسبة للاستعارة الإحيائية (٢٧٪) في قصيدة "لابد"، يليها قصيدة "بين الله و الإنسان"(١٩٪)، يليها قصيدة البيعة (١٧٪)، وبلغت في قصيدة سيف الله (٦٪) في حين خلت قصيدة "غَنِّ للملاح "من الاستعارة الإحيائية تمامًا. وبالنظر إلى طبيعة الموضوعات التي تناولتها هذه القصائد أن قصيدة "لابد"، وقصيدة "بين الله والإنسان "، وقصيدة "البيعة "تتناول قيمًا إنسانية عالية وهي: (الإصرار على التغيير ونبذ كل ما هو متخلف ورديء - الرحمة بالفقراء – الإيمان بالقيم) وهي جميعها أمور معنوية عمل الشاعر على إحيائها من خلال الاستعارة، فأحيا كلًا من الإنسان والجمادات، وفي إحياء الإنسان ينزل الإنسان إلى درجة الكائن الحي الأعجم، وخصوصًا مع أولئك البلداءِ الذين لا يعرفون الثورة، وأولئك الأغنياءِ أَكَلَةِ الحُقُوْقِ وعَدِيْمِي الإيمان، وفي ذلك ما فيه من الازدراء،

والسخرية، والغرابة، والتقليل من شأنهم، وعلى هذا تكون الاستعارة الإحيائية أوفى بالغرض من أي أسلوب آخر ومن أي استعارة أخرى. أما قصيدة عن للملاح فقد خلت من الاستعارة الإحيائية لما يتناسب مع موضوعها وهو الإشادة بالثورة وعودة الأرض للفلاح وقد ناسب التشخيص هذا الغرض وليس الإحياء.

٢-٢ تصنيف الاستعارة في الديوان حسب التركيب النحوي:

تقوم بنية الاستعارة على التركيب النحوي ؛ لأنها في المقام الأول تركيب لغوي تراعى فيه معايير الصحة النحوية، ولا تراعى فيه شروط الاقتران الدلالي. فقيمة اللفظ لا تكمن في كينونته الذاتية أو دلالته المعجمية، وإنما في التركيب والعلاقات النحوية التي تمنحه القوة الفاعلة من خلال التحولات السياقية. ويتصل التركيب النحوي المختار في التعبير اتصالًا وثيقًا بما يدور في النفس من صور وانفعالات يفصح عنها المبدع من خلال الموروث اللغوي المعياري المختزن في ذهنه، فيختار من المفردات والأساليب وطرائق التركيب ما هو قادر على التعبير عن هذا المعنى أو ذاك. فالعلاقة إذن وثيقة بين غرض المتكلم الذي يريد إيصاله إلى المتلقي والأسلوب اللغوي والنحوي المختار.

ورغم أن مبحث الاستعارة في الثقافة العربية نال قدرًا وافرًا من البحث والدراسة والاهتمام قديمًا وحديثًا، فإنه لم توجد دراسة من هذه الدراسات -على كثرتها - قد وجهت عنايتها بالبحث في التركيب النحوي للاستعارة على نحو شمولي تطبيقي كما هو في الدراسات النقدية والأسلوبية الحديثة في الغرب. فـ "ميشيل مورا" في دراسته الموسومة بـ "شعرية القياس" التي طبقها على رواية "ضفاف الرمال" لـ " جوليان كراك" تناول بالدراسة أصناف الاستعارة (الاسمية، والفعلية، والوصفية) بشيء من التفصيل لعلاقاتها.

وتعد "كريستين بروك روز" أول من اهتم بالوصف التركيبي للاستعارة في كتابها "قواعد الاستعارة Agrammar of Metaphor" (١٩٥٨)، ثم تلاها مجموعة من الباحثات، مثل: "إيرين تامبا ميكز"، و"جوئيل تامين"[٣٣]. وعرضت "روز" للاستعارة الفعلية على وجه التحديد، وتناولتها من حيث الفرق بينها وبين الاستعارة الاسمية، ورأت أن "الاختلاف الأساسي بين الاستعارة الاسمية والاستعارة الفعلية يكمن في الدلالة التصريحية"[٣٤]، ورأت أن "الأفعال المستعملة استعاريًا يمكن لها أن تثير تخيلاتنا، لكنها تظل في المخيلة متعلقة بمصاحباتها التركيبية التقليدية"[٣٥]. وتناولت الخصائص التركيبية للفعل الاستعاري من حيث التعدي واللزوم، وعلاقته بفاعله أو مفعوله المباشر وغير المباشر أو كليهما.

وأشارت إلى أن "مكامن القوة في شعرية العصر الأنجلو - سكسوني تكمن في استعمال الأفعال اللازمة التي تتمتع بشعرية استعارية تفوق الأفعال المتعدية"[٣٦]. كما تناولت الاستعارة من حيث الزمن وتشير نتائج استقرائها إلى أن"معظم الاستعارات الفعلية تقع في زمن الماضي أو الحاضر؛ لأن صيغة الاستقبال لا تدع مجالًا للشك في احتمالية الفعل"[٣٧].

وتعد دراسة "جورج لاندون" George M. Landon للاستعارة في شعر "ويلفريد أوين" The Quantification of Metaphoric Language in Verse of Wilfred Owen من أهم الدراسات التي عنيت بالتركيب النحوي للاستعارة. وقد أحصى لاندون ثلاثة

---

(٣٣) Goatly , A:, The Language of Metaphor ,London and New York ,1997 , p.81.

(٣٤) Brook Rose , C , A Grammar of Metaphor , p.206 .

(٣٥) Brook Rose , C .: A Grammar of Metaphor , p.210 .

(٣٦) Brook Rose , C .: A Grammar of Metaphor , p.225 .

(٣٧) Brook Rose , C .: A Grammar of Metaphor , p.233 .

أنواع من المركبات النحوية التي تشمل الاستعارة في شعر "أوين" وهي: (المركب الفعلي، والمركب المفعولي، والمركب الوصفي).

أما الدراسات التطبيقية العربية الحديثة فأول دراسة للتشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة هي دراسة سعد مصلوح التي طبقها على قصائد مختارة من دواوين "البارودي"، و"شوقي"، و"الشابي"، وذلك في كتابه "في النص الأدبي" (عام ١٩٩٣ م)، حيث اعتمد على دراسة "جورج لاندون" السابقة، وأضاف إليها المركب الإضافي نظرا لاختلاف طبيعة اللغة المدروسة. والدراسة الثانية كانت لـ"وفاء كامل فايد" وتناولت فيها "قصيدة الرثاء بين الاتجاه المحافظ ومدرسة الديوان" (عام ٢٠٠٠م)، لكنها اعتمدت على دراسة "مصلوح" السابقة. ثم دراسة "ماجدة عبد اللطيف" للاستعارة بين "حافظ"، و"شوقي" وهي دراسة ماجستير بآداب القاهرة (عام ١٩٩٧ م)، ودراستها للدكتوراه من الكلية نفسها عن الاستعارة عند شعراء أبولو (عام ٢٠٠٣). وأضافت بعض المركبات كالمركب الاستفهامي، والحالي، والجري. وما أرى إلا أنها تفريعات عن المركب الفعلي الذي هو المركب الأساس فيما ذكرته ؛ لأن الاستعارة في الحروف والأدوات تدرس تحت موضوع آخر هو موضوع الالتفات والعدول، وتخرج عن هدف الدراسة الحالية التي تقوم في الأساس الأول على خرق نظام التضام في العلاقات بين المركبات، وترى أن التركيب الاستعاري (المستعار والمستعار له) ينقسم من حيث النحو أربعة أقسام: منها اثنان يبدءان بفعل (هما المركب الفعلي، والمركب المفعولي)، واثنان يبدءان باسم (هما المركب الإضافي والمركب الوصفي)، وبينهما علاقة شبه إسنادية.

وتتمحور المسألة التي يعرضها الباحث في إبراز مدى التأثير الذي يخوله التركيب النحوي للتشكيل الاستعاري باعتباره أداة من أدوات بنائها وتشكيلها، وتنظيم دوالها

وتأليفها وفق منطق خاص، ورؤية خاصة في قلب موازين اللغة وقواعد الاختيار. فالنحو سلطة موجهة تحدد مسار المفردات. والمدخل الحقيقي لقراءة النص لا يكون إلا من النص بألفاظه وقواعده وعلاقاته، والألفاظ المفردة كما يشير عبد القاهر "لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف ما بينها من فوائد"[٣٨]. والتعبير بالمركب الفعلي له دلالة لا يعطيها التعبير بالمركب الاسمي بالقدر نفسه، وكذلك مضمون التعبير بالمركب المفعولي تختلف قيمته ودلالته التعبيرية عما إذا عبرنا بالمركب الإضافي، أو المركب الوصفي. وسوف نشير إلى ما لكل صنف من الأصناف الاستعارية من أسس تركيبية داخل منظومة النحو الاستعاري.

أ) **المركب الفعلي:**

أشار "عبد القاهر الجرجاني" إلى هذا النوع من التركيب النحوي للاستعارة حينما نوه إلى أن الفعل يكون مرة استعارة من جهة فاعله، ومرة من جهة مفعوله، فقال: "ومما تجب مراعاته أن الفعل يكون استعارة مرة من جهة فاعله الذي رفع به... ويكون أخرى استعارة من جهة مفعوله..."[٣٩]، كما أشار إلى القرائن التي تحدد متى يكون المركب الفعلي استعارة؟ ومتى لا يكون كذلك؟ وخلاصة كلام الإمام في هذا الشأن أن المركب الفعلي يكون استعاريًا حينما يسند الفعل إلى فاعل ليس له في الحقيقة، أو تكون العلاقة من غير المعقول المتعارف عليه بين طبقات الناس وأصناف

---

(٣٨) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٣٩١. ويشير حماسة عبد اللطيف إلى أن كل ما يقال عن التصوير الفني وغيره آت في أصله من طريقة التركيب، ومن تأليف الجمل ونسبة الأشياء بعضها إلى البعض الآخر وضمها في إطار واحد ووضعها في سياق معين، من حيث إن هذه فحسب هي أثر الخيال الخالق ودليل تفرده وعبقريته" (محمد حماسة عبد اللطيف، فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر، مجلة دراسات عربية وإسلامية، القاهرة، ع١، ١٩٨٣ ص ١٤٣.

(٣٩) عبد القاهر الجرجاني: من أسرار البلاغة، ص ٥٣

اللغات، فإذا قلت: "بكى الرجل "لم يكن استعارة من حيث إن إسناد الفعل إلى الفاعل كان على جهة الحقيقة، أما إذا قلت "بكى الليل "كان استعارة ؛ لأن إسناد الفعل إلى الفاعل كان على غير المألوف المتعارف عليه، أي أن الاستعارة مع المركب الفعلي تتجاوز المألوف، فتتولد مفارقة دلالية وتناقض بين الفعل والفاعل. ويأتي المركب الفعلي على صورتين باعتبار أن الجملة التي يتقدم فيها الفاعل، أو المفعول في المعنى على فعليهما جملة اسمية نواتها الأولى الأصلية أو بنيتها العميقة هي الجملة فعلية. خاصة أننا أثناء التحليل النحوي للمركبات نحول البيت الشعري إلى وحداته البنيوية البسيطة، ومن الأمثلة قوله:

لابد أن نردها تورق في البقاع

ونُلهبَ المسيرْ... في دربنا الكبير

لِتُشْرِقَ الزهورُ في مخاضر الحقول

وَيَلْعَقَ الظَّلامُ من بيادر الأفول

وَيَهْدِرَ الضِّياءُ في مرافئ الوصول

وَتَسْمَعَ الضِّفافُ ظل كَرْمِهَا يقول:

مَدَّ الرَّبِيْعُ كَأْسَهُ لزحفنا المرير

بالنور، والعطور، وفرحة العبور

لابد أن نسير... لابد أن نسير(٤٠).

فقوله: (نلهب المسير -تشرق الزهور -يلعق الظلامُ -تسمع الضفافُ – تسمع الضفاف ظل كرمها -يهدر الضياء -مد الربيعُ) هي مركبات فعلية تتكون من (فعل + فاعل)، وهي سليمة من الناحية النحوية، لكنها منزاحة عن قواعد

(٤٠)الديوان، ص ١٤ .

الاختيار والملاءمة الدلالية. فالمسير لا يلهب، والزهور لا تشرقُ، والظلام لا يَلْعَقُ، والضفاف لا تَسْمَعُ، والظِّلُ لا يُسْمَعُ، والضياء لا يَهْدِرُ، والربيع ليس له يد. ولا يستطيع القارئ أن يتلقاها كمركبات نحوية فقط، بل عليه أن يلجأ إلى عملية ثانية هي عملية التأويل؛ لأن الأفعال لا تصدر عن الفواعل المذكورة. ولنضرب مثالًا على تحليل قول الشاعر (مد الربيع كأسه لزحفنا الطويل) إلى وحداته المباشرة التي ولدت الاستعارات، وأظهرت المركبات الاستعارية من غير الاستعارية:

-مد الربيع ←مركب استعاري / تشخيصي / فعلي.
-مد الربيع الكأس ←مركب غير استعاري / مفعولي.
-كأسه ←مركب غير استعاري / إضافي
-للزحف ←مركب غير استعاري / جري
-زحفنا ←مركب غير استعاري / إضافي
-الزحف المرير ←مركب استعاري / تجسيدي / وصفي

إن انعدام قواعد الاختيار على المستوى النحوي، وإسناد الفعل إلى ما ليس له لا يفسر إلا على كونه استعارة عمد إليها الشاعر، فجعل الأفعال المضارعة (نلهب -تشرق -يلعق -تسمع -يهدر)، وهي تدل التجدد والاستمرار، كما قال "عبد القاهر" :"أما الفعل فموضوعه على أنه يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئًا بعد شيء"[٤١]. فهذه الأفعال المضارعة التي تدل على تجدد واستمرار الثورة والغضب وَظَّفَهَا الشاعر في علاقة إسنادية مع فواعل لا يمكن لها أن تقوم بها على الحقيقة، وهو

(٤١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٧٤ .

يدرك ذلك جيدًا، ولكن في نفسه رابط قوي بين هذه الأحداث وما زعم أنها فاعل.كما توجد إيحاءات تنتج عن استبدال الفاعل المجازي بالفاعل الحقيقي، ففي قوله: (تشرق الزهور) بدلًا من (تشرق الشمس) إيحاء بالأمل، واستبدال الظلام بواحد من الفصيلة الكلبية في قوله: (يلعق الظلام) بدلًا من (يلعق الأسد أو الكلب) إيحاء بالقهر والاستبداد والخسة، واستبدال الضياء بالشلال في قوله: (يهدر الضياء) بدلًا من (يهدر الشلال) إيحاء بالمحو والتبديد. وبذلك يكون الشاعر خلق عالمه التصويري وعبر عن رغبته الشديدة في تغيير كل ما هو متخلف ورديء إلى كل ما هو مضيء ونبيل من خلال تلك المعادلات.

ب) المركب المفعولي:

وفيه يتعدى الفعل إلى مفعول به ليس له في الحقيقة. وهذا التركيب الاستعاري له صورة واحدة هي: (فعل + مفعول به)، أشار إليها "عبد القاهر الجرجاني" في معرض حديثه عن أن الفعل يكون استعارة من جهة فاعله أو مفعوله، مستشهدا بقول "ابن المعتز": (جُمِعَ الحَقُّ لنا في إمامٍ ❖ قَتَلَ البُخْلَ وأحيا السماحا). قال: "قتل وأحيا إنما صارا مستعارين بأن عديا إلى البخل والسماح، ولو قال: قتل الأعداء وأحيا لم يكن "قتل "استعارة بوجه، ولم يكن "أحيا "استعارة على هذا الوجه. وكذا قوله: وأَقْرِي الهمومَ الطارقاتِ حَزَامَةً هو استعارة من جهة المفعولين جميعا، فأما من جهة الفاعل فهو محتمل للحقيقة، وذلك أن تقول: "أقرى الأضياف النازلين اللحم العبيط"... وقد يكون الذي يعطيه حكم الاستعارة أحد المفعولين دون الآخر كقوله: (نقريهم لَهْذَمِيَّاتٍ نَقُدُّ بها ❖ما كان خَاطَ عليهم كُلُّ زَرَّادِ)"[٤٢]. ومن أمثلته قوله:

(٤٢) عبد القاهر الجرجاني: من أسرار البلاغة، ص ٥٤

انتفض النورُ على جبينه
فحرَّكَ الدهرَ على يمينه
ذَوَّبَ وهمَ الذل من ذَرَّاتِهِ
وأحرق الإطراقَ من هالاته
ولملم الرِّقَ من الأثير
وأنبت الإنسانَ في الضمير
غيَّرَه من صاغر أواب
يرضع من أساه في التراب
يريق للظالم من دموعه
عطرَ خريف راغ في ربيعه
ويلثم الأطواقَ في السجود
كأنها تمائم الوجود
يهيل للنار خفايا ذاته
لتسكبَ الطهرَ على حياته
ويرتمي كغفلة الخطيئة
على صَفاةِ الصنم البريئة
ويذبح الروحَ لها قربانًا
يستلُّ من رماده الأمانا
ويعزفُ النجمَ على عيونه
لحنًا يصب الليل في يقينه(٤٣)

---

(٤٣) الديوان: ٣٤-٣٦

فالنور (حركَ الدهرَ – وَذَوَّبَ الوهمَ – وأحرق الإطراقَ – ولملم الرقَّ – وأنبت الإنسانَ – ويهيل الخفايا)، والنار (تسكب الطهرَ)، والطهر (يذبح الرُّوحَ – ويعزف النجمَ)، والنجم: (يصب الليلَ) وكل هذه التراكيب تكونت من: (فعل + مفعول به) وهي وإن كانت سليمة من الناحية التركيبية فإنها غير سليمة من الناحية الدلالية، ولا مخرج لقبولها سوى التأويل المجازي. فالدهر في المثال الأول لا تنطبق عليه سمة القابلية للحركة، والإطراق لا تنطبق عليه سمة القابلية للحرق، والرق لا تنطبق عليه سمة القابلية للجمع والضم، والإنسان غير قابل للإنبات، والخفايا غير قابلة لسمة البعثرة، والطهر غير قابل للانسكاب، والليل غير قابل لأن يصب لأنه غير مائع، والنجم لا يُعْزَف. فالأسماء التي وقع عليها الفعل لا يمكن تصورها إلا في عالم الذهن والخيال. ويمكن أن نقول أن هذه الأفعال غير حدثية على العكس لو أسندت هذه الأفعال لما هي له أو وقعت على ما هو لها.

والملحوظ أن الشاعر استعمل الأفعال بصيغة الماضي مع النور (وهو الرمز الدال على تعاليم الدين الإسلامي) باعتبار أنه حكم مقرر سلفًا ، أما بقية الأفعال فجاءت بصيغة المضارع الدال على التجدد المتدرج والمتكرر في كل زمان ومكان لأن الدين يبقى ما بقي الزمن ، ويتجدد بتجدد الفكر.

وبتأمل الأفعال (حرك - ذوب - أحرق - لملم - يريق للنار - يهيل - يذبح - يستل) كلها أفعال تدل على العنف والحدة والقسوة في التعبير، مع أن الإسلام انتشر بالسماحة، والعدالة والرحمة. وبالنظر إلى ما ارتبطت به من مفاعيل يجد أنها على الترتيب: (الدهر - وهم الذل - الإطراق - الرق - عطر ربيع - خفايا ذاته - الروح - الأمان)، وهي أشياء معنوية جسدها الشاعر واستعان بها في التعبير عن تجربته الدينية والروحية . وتحول السياقات الذهنية إلى سياقات حسية يقودنا

إلى إدراك حالته النفسية والروحية وما يرتبط بهما من رغبة تتملكه في انتظار المنقذ والمخلص الذي يحسم الصراع الأبدي بين الخير والشر ، مما يجعل تحولاته الذهنية مناسبة لمثل هذه الصورة.

ج) المركب الإضافي:

الإضافة عند النحاة هي: "ربط اسمين أحدهما بالآخر على وجه يفيد تعريفا أو تخصيصا"[(٤٤)] ، أي أن المركب الإضافي من المركبات الاسمية التي يرتبط فيها المضاف بالمضاف إليه بعلاقة بين اللفظين الأول والثاني، وهذه العلاقة تسمى نسبة تقييدية إسنادية، وهي تقتضي جر الثاني منهما أبدًا.

والإضافة نوعان: الأول – إضافة معنوية، ويكون المضاف فيها اسمًا جامدًا (وتسمى الإضافة الحقيقية، وأحيانا تسمى الإضافة المحضة)، ويكون الارتباط بين اللفظين المتضايفين قويًا، ويستفيد المضاف من المضاف إليه أحد هذه المعاني: (تعريف المضاف بالمضاف إليه المعرفة، أو تخصيص المضاف بالمضاف إليه النكرة، أو تفيد الملكية، أو النسبة، أو إضافة العدد إلى تمييزه، أو إزالة الإبهام في الأسماء المبهمة (كل، وبعض، وجميع..إلخ)، وضابطها أن الفعل فيها لا يحل محل المضاف). والثاني – إضافة لفظية، ويكون فيها المضاف مشتقًا أضيف إلى ما هو معمول له في المعنى كإضافة المصدر إلى فاعله، أو إلى مفعوله، أو إضافة اسم الفاعل إلى مفعوله، أو اسم المفعول إلى نائب فاعله، وضابطها أن يحل مَحَلَّ المضافِ فِعْلُهُ ويستقيم المعنى (وتسمى بالإضافة المجازية أو الإضافة غير المحضة)، ولا يكتسب فيها المضاف من المضاف إليه لا تعريفًا، ولا تخصيصًا.

---

(٤٤) المعجم الوسيط: ١/ ٥٤٧

تحدثت "كريستين بروك روز" عن الربط الإضافي ودوره في بناء الاستعارة، ورأت أن الصلة أو العلاقة في الربط الإضافي قد لا تكون موجودة بين المصطلح الاستعاري والمصطلح الحقيقي[٤٥]. ونوهت إلى أن الاستعارة في هذا المركب تحدث من خلال اضطراب العلاقة بين المتضايفين على نحو ما سبق في التركيب الفعلي، والتركيب المفعولي، وكذلك الوصفي من خلال خرق قواعد التضام حسب المعقول المتعارف عليه بين الناس في تكوينهم اللغوي والثقافي. ومن أمثلته في الديوان:

أراه على الريح صوت الحنين

تَجَسَّدَ حتى تأملتُهُ

وأبصرتُ فيه مزارَ الخيال

على معبدٍ كنتُ حَرَّمتُهُ

وأودعتُهُ في جناز الغروب

لقاءً مع الغيب واعدتُهُ

وقاسمتُهُ كل زاد السكون

وكل الهوى حين صافيتُهُ

وما كان إلا غناءً الظنون

وشجوًا من الحُبِّ أقلقتُهُ[٤٦]

فالشاعر جعل للحنين صوتًا، وللخيال مزارًا، وللغروب جنازًا، وللسكون زادًا، وللظنون غناء، وهذه التراكيب لا تلتقي في العرف اللغوي لا الشعري، فإذا أسندت المضاف إلى غير ما يصلح أن يسند إليه فعلا تتولد الاستعارة، وتتولد

---

(٤٥) Brook Rose C .: A Grammar of Metaphor, p.228.

(٤٦) الديوان: ١٥١ – ١٥٢ .

الشعرية ؛ لأن الإسناد في الشعر "له طبيعة خاصة أساسها المضايفة التي لا تجري على سنن الصدق والكذب، لأنها مما يبدع الخيال"(٤٧). وبتولد الاستعارة تتولد الشعرية الناجمة عن قواعد كسر قواعد الاختيار، وهو ما أشار إليه "الجرجاني" بقوله: " ويستحيل أن يكون للغة حكم في الإضافة ورسم حتى يُعْلَم أن حق الاسم أن يضاف إلى هذا دون ذلك"(٤٨).

د) المركب الوصفي:

يتكوّن المركّب الوصفي من كلمتين أو أكثرَ لفائدةٍ، فالصفة تذكرُ لبيانِ شيء في اسمٍ قبلها أو فيما يَتَعَلَّقُ بها. وقد يكون هذا الشيء هو: البيان، أو التوضيح، أو التوكيد، أو التخصيص، ونحو ذلك. ويتألف المركب الوصفي من: (موصوف + صفة). وهو يختلف في اللغة العربية عنه في اللغات الأوربية من جهة تقدم الموصوف على الصفة والعكس. ومن المعروف أن الصفات تربطها بالموصوفات علاقات مستمدة من العقل، ومن معرفتنا الخلفية لنظام تضام الأشياء وارتباطها ببعضها في العالم المحيط بنا. إن الأمر يرجع إلى الملاءمة بين سمات الكلمات عند ارتباطها بعضها ببعض حسب ما يشير إليه علم الدلالة التوليدي. وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى ذلك حينما خصص بابًا للاستعارة قسمها فيه بحسب المعقول المتعارف عليه في طبقات الناس وأصناف اللغات وما تجد وتسمع نظيره من عوامهم كما تسمع من خواصهم، فجعل هذه المعرفة العقلية لتلازم الصفات للموصوفات مقياسًا لإدراك الاستعارات، فقال: "اعلم أن كل لفظة دخلتها الاستعارة المفيدة لا تخلو من أن تكون اسمًا أو فعلًا، فإذا كانت اسمًا فإنه يقع مستعارًا على قسمين: أحدهما أن تنقله عن مسماه الأصلي إلى

(٤٧) عاطف جودة نصر: الخيال مقوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤،ص ١٦٧ .
(٤٨) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٣٨٠.

شيء آخر ثابت معلوم، فتجريه عليه وتجعله متناولا له تناول الصفة مثلًا للموصوف"[٤٩]. إن المركب الاستعاري الوصفي هو صفة غير ملائمة نلحقها بالاسم الموصوف ولا تجوز له، فإذا وصفت الموصوف بصفة لا تلائمه في الواقع تولدت عنه استعارة يكون المركب الوصفي هو الحاوي لتلك الاستعارة. ويشير "مونتاني" إلى أن "طبيعة العلاقة التي تربط بين الصفة والموصوف هي التي تعطي التعبير، أو لا تعطيه زخمه الاستعاري"[٥٠]. ومن أمثلته في الديوان:

إن كنت لا تعرف سرَّ دمعة يذرفها الفقير
يسقي بها خريفه العطشان في لهاثه المرير
إن كنت لا تبصر هذا السر في خشوعك القرير
فأيُّ شيء نحوه سبابةٌ كذَّابةٌ تشير ؟
إن كنت لا تسمع سِرَّ آهة على فم اليتيم
تسمعها !! لكنها تمرق من ريائك الرخيم
أنشودة من وتر عاثت عليه رعشة النسيم
يعزفها تلفت سجين
من نظرة شُلَّت على الجبين
يغتالها المِلالُ والحيرة والتوجع الدفين
ويشتكي إباؤها الشقيُّ من سخرية العيون
يصيح من أغلاله: رباهْ !!
يا مسرعًا في خطوه لله

---

(٤٩) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٤٤ .

(٥٠) صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط ١٩٨٦، ص ٨٨ .

خفقة قلب تنقذ الحياهْ

قبل اتجاه الخطو للصلاهْ

إن كنت لا تسمع هذا السر في بكائه الأليم

فأي ربٍّ نحوه اتجهت في سجودك العظيم(٥١)

والمركب الوصفي عبارة عن قول مركب من كلمتين، أو أكثر لفائدة هي: التوضيح، والبيان للموصوف، أو لشيء يتعلق به، ولكن حينما يرد هذا التركيب في التفكير الاستعاري تحدث المفارقة والإثارة إذ يوصف الموصوف بصفة ليست من صفاته، ومجال ليس من مجاله حيث يتداخل حقلان دلاليان مختلفان. ففي قول الشاعر: (خريفه العطشان – لهاثه المرير – خشوعك القرير - سبابة كذابة – ريائك الرخيم – تلفت سجين – نظرة شُلَّت – التوجع الدفين – إباؤها الشقي) وصف الموصوف بصفات ليست من مجاله ولا يمكن أن يوصف بها في الواقع، ولكن وظفها الشاعر على سبيل الاستعارة التشخيصية حيث شخص الجماد في قوله: (سبابة كذابة)، وشخص المعنويات في قوله: (تلفت سجين – نظرة شلت – إباؤها الشقي)، ووظفها على سبيل الاستعارة التجسيدية للمعنويات حيث ربط بين المعنوي المغيب والحسي المشهود في قوله (لهاثه المرير – خشوعك القرير – ريائك الرخيم – التوجع الدفين).

٢-٢-١ التركيب النحوي للاستعارة التشخيصية في الديوان:

يرتبط التصوير الاستعاري بالتركيب النحوي الذي يجعل الاستعارة ذات معانٍ مترابطة، ولا يمكن أن تحقق تلك المعاني جماليتها إلا بفضل التركيب الذي ترد فيه، وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله: "هذه المعاني التي هي الاستعارة،

(٥١) الديوان: ١٠٩ - ١١١ .

والكناية، والتمثيل، وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم، وعنها يحدث وبها يكون ؛ لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلم، وهي أفراد، ولم يتوخ فيما بينها حكم من أحكام النحو"[٥٢]. فالتفاعل بين المعنى الاستعاري، والبنية النحوية التي تشكله هو الذي يكسب الجملة صفة البلاغة. وليست البلاغة في الاستعارة في حد ذاتها، ومرد هذا كله اختيارات المتكلم من بين أدواته التعبيرية التي يتيحها له النظام اللغوي لخلق طاقات جديدة.

الجدول رقم (٤). يبين ارتباط الاستعارة التشخيصية بالمركبات النحوية في الديوان.

المركب النحوي	لابـــد	البـيعة	حادي التغيير	بغـــداد	التأشـهة	سيف الله	سجدة في طريق النور	قصة الكوخ	غن للملاح	فقـــراء	بين الله والإنسان	قبرة الإحسان	قديس السلام	شعلة الذات	من نار السكينة	المجموع
فعلي	٢٦	٣٠	٣٩	٧٦	٢٢	١٥	١٨	٤	١٦	١٧	١٠	١٦	٢٨	٢٧	١٩	٣٦٣
مفعولي	٣	٩	٧	٦	٢	٣	٤	٠	١	٣	٥	٣	٨	٨	٨	٧٠
إضافي	٢٤	١٥	٣٠	٥٦	١٤	١٠	٩	٣	٣	١٣	٣	٤	٥	١٠	١٢	٢١١
وصفي	١٠	٧	٤	١١	١٠	٢	٦	٠	٠	١	٩	٨	٥	٤	١	٧٨
																٧٢٢

(٥٢) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٢٩٩.

وبتحليل نتائج الإحصاء لوحظ أن المركب الفعلي أكثر احتواء للاستعارة التشخيصية في الديوان، حيث ارتبطت به في (٣٦٣ موضعًا)، يليه المركب الإضافي وارتبطت به في (٢١١ موضعا)، يليه المركب الوصفي، وارتبطت به في (٧٨ موضعا)، وأقل ارتباط للاستعارة التشخيصية كان بالمركب المفعولي، حيث ارتبطت به في (٧٠ موضعًا). فالنزوع الأكثر انتشارًا مع استعارة الفعل هو التشخيص. وإذا ربطنا بين التركيب النحوي والموقف نجد أن الأفعال عادة ما تسند إلى فواعل عاقلة لها القدرة على إنجاز الفعل والتغيير في خصائص وطبائع الأشياء. وتشير "كريستين بروك روز" إلى أن الاستعارة الفعلية "تغير الاسم ضمنيًا بدلًا من تغييره تصريحيًا، فالاسم يمكن أن يصير واحدًا من عدة أشياء، أما الفعل فيمكن أن يحيي تمامًا غير الحي ويشخصه"[٥٣].

والشيء الآخر الملحوظ هو ارتباط الاستعارة التشخيصية بالمركب الإضافي في المرتبة الثانية؛ لأن التركيب الإضافي يتسم بالثبات، ويخلو من الدلالة على التجدد والتحول، وهذا يناسب إصرار الشاعر وثباته علي مبدئه، ويبرز من ناحية أخرى ضخامة العقبات وصلابتها وجهامة الواقع وما يتطلبه من جهد حتى ينتصر القطب النبيل من القطبين المتصارعين.

٢-٢-٢ التركيب النحوي للاستعارة التجسيدية في الديوان:

معلوم أن الألفاظ لم توضع للدلالة على معانيها المفردة، بل وضعت لتدخل في تراكيب فيخبر بها أو عنها، أو توصف أو يوصف بها، أو تضاف إو يضاف إليها، ونحو ذلك كثير من وجوه التعلق والإسناد، ولهذا كان دور التركيب النحوي للاستعارة غاية في الأهمية وكان توزيع الاستعارة التجسيدية على التركيب النحوي في الديوان على النحو الآتي:

---

(53) Brook Rose , C , A Grammar of Metaphor, p 211 .

الجدول رقم (٥). يبين ارتباط الاستعارة التجسيدية بالمركبات النحوي في الديوان.

المركب النحوي	لأبد	البيعة	حادي التغيير	بغداد	التألهة	سيف الله	سجدة في طريق النور	قصة الكوخ	غن للملاح	فقراء	بين الله والإنسان	قبرة الإحسان	قديس السلام	شعلة الذات	من نار السكينة	المجموع
فعلي	٦	١٢	٢٠	٦	٥	٢	٢	١	٠	٤	١	٣	١٠	٥	١٦	٩٣
مفعولي	١٣	٩	١٦	٢١	٥	٧	٤	٤	٦	١٤	٤	١٠	٨	٢٢	١٣	١٥٦
إضافي	١٨	٧	١	١٩	٨	٢	٤	٠	٤	١٢	٢	٤	٩	٧	٧	١٠٤
وصفي	١٢	٠	٣	٦	٤	٤	٠	٢	٠	٢	٤	٠	٢	٢	٢	٤٣
																٣٩٦

ومن خلال الإحصاء تبين أن التركيب المفعولي أكثر المركبات النحوية استجابة للاستعارة التجسيدية في الديوان، حيث ورد في (١٥٦ موضعا)؛ لأن الشاعر يجسد المعنويات للتعبير عن حالته النفسية وكبته الداخلي الذي يتمثل في صعوبة تحقيق ما يتمناه، ويتصارع مع إرادته الداخلية المحدودة، فأفعال الإرادة والكفاح تقع على العقبات التي تحول دون التقدم والحرية والغايات النبيلة، وكلها أمور معنوية يجسدها الشاعر، يليه المركب الإضافي، وورد في (١٠٤ موضعا)؛ يليه المركب الفعلي، وورد في (٩٣ موضعا) وكان أقل المركبات استجابة للاستعارة التجسيدية هو المركب الوصفي، حيث ارتبط بها في (٤٣ موضعا) فقط.

٢-٢-٣ التركيب النحوي للاستعارة الإحيائية في الديوان:

سبقت الإشارة إلى أن الألفاظ لا تستقل بدلالاتها المرجعية أو الاستعارية، وإنما يحدث نوع من التفاعل بين الدوال في إطار السياقات التركيبية، وتأتي الاستعارة لتقدم

لنا تصورًا جديدًا للواقع وتنتهك حرمة العلاقات النحوية وتخالف التوقعات المألوفة وكل هذا يخدم الأسلوب، ويرقى بالخيال والصورة وفيما يأتي جدول توزيع الاستعارة الإحيائية على الأنواع النحوية.

الجدول رقم (٦). يبين ارتباط الاستعارة الإحيائية بالمركبات النحوية في الديوان.

المركب النحوي	لأبـــد	البـــيعة	حادي التغيير	بغـــداد	التائـــهة	سيف الله	سجدة في طريق النور	قصة الكوخ	عن الملاح	فقـــراء	بين الله والإنسان	قبرة الإحسان	قديس السلام	شعلة الذات	من نار السكينة	المجموع
فعلي	٦	٨	٣	٧	٣	١	٠	١	٠	٤	٤	٥	٨	٥	٥	٦٠
مفعولي	٨	١	١	١	٠	٠	١	٠	٠	٠	٠	٠	١	٤	٠	١٧
إضافي	٢٢	٦	١٦	٢٦	٦	٢	٤	١	٠	٣	٣	٢	٣	٢	٢	١٨
وصفي	٥	٣	١	٢	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٢	٠	١	٢	٠	١٦
																١٩١

كان التركيب الفعلي أكثر المركبات النحوية استجابة للاستعارة الإحيائية في الديوان، حيث ورد في (٦٠ موضعا)، وهذا يتفق مع المشهور الشائع وهو أن استعارات الكائنات الحية لغير الأحياء في الغالب هي استعارات في الأفعال، يليه المركب الإضافي، وورد في (١٨ موضعا) يليه المركب المفعولي، وورد في (١٧ موضعا)، وكان أقل المركبات استجابة للاستعارة التجسيدية هو المركب الوصفي، حيث ارتبط بها في (١٦ موضعا)، لأن الأفعال أشد إثارة وتلاحظ في الكائنات الحية في حين أن الأشكال الثابتة تظهر بقوة في الأشياء غير الحية.

٣- علاقة الاستعارة بخصائص الاتجاه الأدبي ومبادئه العامة

نحاول هنا الوصول إلى خصائص الاستعارة في نتاج الشعراء وما عرض لها من تطور منذ مدرسة الإحياء والبعث - وهي مدرسة الإحياء الخالص - الذي يمثله "البارودي"، مرورا بمدرسة الإحياء المجدد، الذي يمثله "شوقي"، وصولا إلى المدرسة الرومانسية التي يمثلها "الشابي" فـ"محمود حسن إسماعيل" في محاولة لمعرفة هل هناك علاقة بين الاستعارة والاتجاه الأدبي عموما ؟ أم هي مرتبطة بالشاعر فقط دون مدرسته ؟ أم أن ذلك يرتبط بالموضوع المتناول والحالة النفسية ولا علاقة له بخصائص أسلوب الشاعر. وقد اعتمد الباحث في هذه النقطة على نتائج الدراسة التي قام بها سعد مصلوح على الشعراء الثلاثة "البارودي"، و"شوقي"، و"الشابي"، واختار فيها عينة عشوائية متقاربة تمثل قصائد كاملة من شعر الشعراء الثلاثة، فاختار من شعر "شوقي" قصائد من الجزأين الأول والثاني (٩٩٨ بيتا شعريا تمثل ١٥٪ من جملة أبيات الجزأين)، ومن شعر "البارودي" عشر قصائد (٥٧٥ بيتا شعريا تمثل ١٦٪ من جملة أبيات الديوان)، ومن شعر "الشابي" خمس قصائد (٤٠٤ بيتا شعريا تمثل ١٧٪ من جملة أبيات الديوان)، وتوصل فيها مصلوح إلى النتائج الواردة في الجدول التالي وأضاف الباحث إليها ما توصل إليه من نتائج تتعلق بديوان "لابد" لـ"محمود حسن إسماعيل" ليتمكن من مقارنتها بما عند غيره من الشعراء:

الجدول رقم (٧). يبين المقارنة بين الشعراء من حيث الاستعمال اللغوي.

بيانات	البارودي	شوقي	الشابي	حسن إسماعيل
مجموع المركبات اللفظية	٢٤٢٠	٢٧٢٧	١٣٠١	٢٧٠٤
مجموع المركبات اللفظية غير الاستعارية	١٧٦٥	٢٥٣٢	٦٢٥	١٣٩٥
مجموع المركبات اللفظية الاستعارية	٦٥٥	١١٩٥	٦٧٦	١٣٠٩
كثافة اللغة الشعرية	٪٢٧	٪٣٢	٪٥١	٪٤٨

ومن خلال النتائج السابقة نجد أن كثافة اللغة الاستعارية عند المدرسة الرومانسية المتمثلة في "الشابي"، و"محمود حسن إسماعيل" أعلى بكثير من مدرسة الإحياء الخالص ومدرسة الإحياء المجدد، وهذا يعد سمة أسلوبية مميزة للمدرسة الرومانسية التي تعلو فيها الأنا الحالمة، والهروب من الواقع إلى عالم الخيال والطبيعة الغناء التي يذوبون فيها وتتلاشى ذواتهم، فهم يتوقون إلى العالم المثالي الذي لم تشوهه أعباء الحياة، ويكون الإنسان فيه مثالًا للأخلاق النبيلة المترفعة عن المطامع، ولا يعد مقياسًا مائزًا بين شاعر و آخر داخل المدرسة الواحدة؛ لأن ذلك قد يزيد أو ينقص عند الشاعر الواحد تبعًا لطبيعة الموضوع، وتبعًا للحالة النفسية وطريقة التعبير. أما التقارب في كثافة اللغة الاستعارية عند شعراء مدرسة الإحياء من جهة، وكذا عند شعراء الرومانسية من جهة أخرى فيرجع إلى خصائص المدرسة الشعرية وإلى طبيعة الاهتمامات والقضايا الاجتماعية والثقافية المتناولة.

٣-١ تصنيف الاستعارة حسب النقل الدلالي عند الشعراء:

قام الباحث بتوزيع الأنواع الدلالية للاستعارة، وإحصاء نسبة ورودها عند الشعراء لمعرفة هل يؤثر شاعرٌ معينٌ نوعًا معينًا من أنواع الاستعارة، وهل تؤثر مدرسة معينة نوعًا معينًا، أم أن ذلك خاضع لظروف ودواعي الاستعمال. وكان توزيع الأنواع الدلالية للاستعارة عند الشعراء على النحو الآتي:

الجدول رقم (٨). يبين نسبة ورود كل نوع من أنواع الاستعارة عند كل شاعر.

الشاعر	"البارودي"		"شوقي"		"الشابي"		"محمود حسن إسماعيل"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
تشخيصية	٢٧٣	٤٢٪	٤١٢	٣٤٪	٢٩٥	٤٤٪	٧٢٢	٥٥٪
تجسيدية	١٦٤	٢٥٪	٣٠٧	٢٦٪	١٧٩	٢٩٪	٣٩٦	٣٠٪
إحيائية	٢١٨	٣٣٪	٤٧٦	٤٠٪	١٤٨	٢٧٪	١٩١	١٥٪
المجموع	٦٥٥	١٠٠٪	١١٩٥	١٠٠٪	٦٧٦	١٠٠٪	١٣٠٩	١٠٠٪

١- يتفق معظم الشعراء في إيثارهم الاستعارة التشخيصية على غيرها من الأنماط الدلالية ما عدا "شوقي" الذي يؤثر الاستعارة الإحيائية مما يدفعنا إلى القول بأن ذلك لا يرتبط بشاعر معين ولا بمدرسة معينة، بل هي ظاهرة أسلوبية تكاد تكون عامة في الشعر العربي، وخاصة عند "شوقي"، بل تعدى الأمر أبعد من ذلك إلى الشعر الغربي كما وضحت دراسة "جورج لاندون" التي أجراها على شعر "أوليفريد أوين" وأوضحت التفوق الملحوظ للاستعارة التشخيصية على غيرها من الأنواع الدلالية الأخرى مما يجعلنا مضطرين أن نجزم بأن ذلك يعد ظاهرة ربما تكون عامة للغة الشعر عمومًا بغض النظر عن لغة ذلك الشعر.

٢- أعلى استخدام للاستعارة التشخيصية كان عند "محمود حسن إسماعيل" (٥٥٪) يليه "الشابي" (٤٤٪)، يليه "البارودي" (٤٢٪)، ثم "شوقي" الذي يمثل أقل استخدام لها (٣٤٪)، وهذا يتفق والسمات العامة للمدرسة الرومانسية التي تؤثر الحس والعاطفة على العقل والمنطق، وتحررها من سيطرة العقل وتسليم القياد للقلب، كما تميل إلى تشخيص المعنويات والجمادات بما يجعلها كائنات حية ترثي حالهم عند الحزن والألم (العاطفة المسيطرة عند الرومانسيين).

٣- أعلى نسبة استخدام للاستعارة التجسيدية كان عند "محمود حسن إسماعيل" (٣٠٪)، يليه "الشابي" (٢٩٪)، يليه "شوقي" (٢٦٪)، وفي المرتبة الأخيرة "البارودي" (٢٥٪) وهذا يؤكد أن نسبة التجسيد عند الرومانسيين أعلى منها عند الإحيائيين، ويدل على أن استخدام التجسيد في نزايد مع الزمن أي أن القدماء يميلون إلى استخدام لغة التقرير، بينما المحدثون يستخدمون لغة التجسيد.

٤- أعلى نسبة استخدام للاستعارة الإحيائية كانت عند "شوقي" وبلغت (٤٠٪) يليه "البارودي" (٣٣٪)، يليه "الشابي" (٢٧٪)، يليه "الشابي" (٢٧٪) وفي المرتبة الأخيرة "محمود حسن إسماعيل" (١٥٪)، وهذا يدل على أن استخدام الاستعارة الإحيائية يعد سمة مميزة لمدرسة الإحياء والبعث فشعرهم قام على استعارة الإطار الشعري القديم وإحيائه فغدا الإحياء هدفا لهم في كل شيء.

٥- يتفق "الشابي"، و"محمود حسن إسماعيل" في الاعتماد على الاستعارة التشخيصية في المقام الأول، وفي المقام الثاني الاستعارة التجسيدية، وفي المرتبة الأخيرة الاستعارة الإحيائية. في حين لا يتفق "البارودي"، و"شوقي"، إذ يعتمد "البارودي" على التشخيصية، يليها الإحيائية، يليها التجسيدية، بينما يعتمد "شوقي" يعتمد على الإحيائية في المقام الأول، يليها التشخيصية، وفي المرتبة الأخيرة التجسيدية، وهذا يجعلنا نأنس إلى القول بأن الاعتماد على النوع الدلالي للاستعارة يعد سمة فردية مميزة للشعراء خاصة، وليست سمة مميزة للمدرسة الشعرية عامة.

٦- أن شعراء المدرسة الواحدة -وإن اتفقوا في الاعتماد على النوع الدلالي للاستعارة - يوجد بينهم تفاوت ملحوظ فمثلًا "محمود حسن إسماعيل" يعتمد على الاستعارة التشخيصية في(٧٢٢ موضعا) في حين اعتمد عليها "الشابي" في (٢٩٥ موضعا) وهي عند كليهما في المرتبة الأولى من الاستخدام، ولعل ذلك

يتوقف على الحالة النفسية والدوافع لكل منهما فدافع التشخيص عند حسن إسماعيل هو الثورة على الأوضاع الاجتماعية والاستعمار والتخلف وكل قديم بائد، وهذا يحتاج إلى شخوص خيالية كثيرة تعضده. في حين كان دافع التشخيص عند "الشابي" هو المرض والألم وفلسفة الموت والحياة، فهو قبل أن يفكر في الحياة وبهجتها فكر في الموت وما وراءه حيث شكل الدهر والموت أساس التشكيل في الاستعارة التشخيصية فهما صاحبا السلطة الأقوى في حياة الشاعر والمتصرفان في كل شيء من وجهة نظر الشاعر.

٧- يلحظ التفاوت في توزيع الاستخدام للأنواع الدلالية للاستعارة لدى شعراء المدرسة الرومانسية، فـ"محمود حسن إسماعيل" استخدم الاستعارة التشخيصية بنسبة (٥٥٪)، وهي نسبة تفوق استخدامه للنوعين الآخرين مجتمعين، واللذين يوجد بينهما أيضًا تفاوت، إذ اعتمد على الاستعارة التجسيدية بنسبة (٣٠٪)، في مقابل نصف هذه النسبة للاستعارة الإحيائية، وهذا التفاوت لا يلحظ عند مدرسة الإحياء.

٣-٢ تصنيف الاستعارة حسب التركيب النحوي عند الشعراء:

قام مصلوح بتوزيع الاستعارة على مكوناتها النحوية عند الشعراء في العينة المذكورة ، وأضاف الباحث ما توصل إليه من نتائج تتعلق بديوان "لا بد"، لمعرفة ارتباط كل نوع من الأنواع الدلالية للاستعارة بنوع معين من الأنواع النحوية، وهل هذا يعد سمة مميزة لشاعر معين أو سمة مميزة لمدرسة معينة، أم أنه ظاهرة عامة في الشعر وهو ما يبينه الجدول الآتي:

الجدول رقم (٩). يبين توزيع الأنواع الدلالية الاستعارة على المركبات النحوية عند كل شاعر.

نوع الاستعارة	التركيب النحوي	البارودي	شوقي	الشابي	محمود حسن إسماعيل
تشخيصية	فعلي	١٦٥	٢٥٨	١١٨	٣٦٣
	مفعولي	٢٦	٤٥	١١	٧٠
	إضافي	٦٤	٨١	٢٤٤	٢١١
	وصفي	١٨	٢٨	٧٨	٧٨
تجسيدية	فعلي	٢٨	٦٦	٢٤	٩٣
	مفعولي	٤١	٨٦	٢٥	١٥٦
	إضافي	٨٩	١١	٤٠	١٠٤
	وصفي	٦	٣٧	٣٣	٤٣
إحيائية	فعلي	١٥٦	٣٥٩	٩١	٦٠
	مفعولي	١١	٤٣	١٠	١٧
	إضافي	٤٣	٤٤	٨٨	١٨
	وصفي	٨	٣٠	٤٣	١٦
المجموع	-	٦٥٥	١١٩٥	٦٧٦	١٣٠٩

١- ارتبطت الاستعارة التشخيصية بالمركب الفعلي في المرتبة الأولى عند "البارودي"، و"شوقي"، و"محمود حسن إسماعيل"، في حين خالفهم "الشابي" الذي ارتبطت عنده بالمركب الإضافي، وهذا يعني أن ارتباط الاستعارة التشخيصية بالمركب الفعلي سمة عامة عند الشعراء الثلاثة ، وعدم ارتباطها به سمة خاصة عند "الشابي" وحده دون غيره من الشعراء.

٢- ارتبطت الاستعارة التشخيصية بالمركب الإضافي في المرتبة الثانية عند كل من "البارودي"، و"شوقي"، و"محمود حسن إسماعيل"، وهذا عام في الشعر العربي في حين خالفهم "الشابي" مما يجعل هذا سمة أسلوبية خاصة بـ"الشابي" وحده.

٣- اختلف الشعراء من حيث ارتباط الاستعارة التشخيصية بالمركب المفعولي حيث احتل المرتبة الثالثة عند "البارودي"، و"شوقي"، والمرتبة الأخيرة عند "الشابي"، و"محمود حسن إسماعيل"، وهذا يعد سمة مميزة لشعراء المدرسة الواحدة.

٤- كان ارتباط الاستعارة التشخيصية بالمركب الوصفي عند الشعراء عكس ما سبق مع المركب المفعولي حيث احتل المركب الوصفي المرتبة الثالثة عند "الشابي"، و"محمود حسن إسماعيل"، والمرتبة الأخيرة عند "البارودي"، و"شوقي"، وهذا يرجع إلى الجو النفسي والحالة الشعورية لكل شاعر وفق ظروفه، ولا علاقة له بالمدرسة الشعرية.

٥- ارتبطت الاستعارة التجسيدية بالمركب الإضافي عند "البارودي"، و"الشابي" في المرتبة الأولى، وبالمركب المفعولي عند "شوقي"، و"محمود حسن إسماعيل"، وفي المرتبة الثانية بالمركب المفعولي عند "البارودي"، و"الشابي"، وبالمركب الفعلي عند "شوقي"، وبالمركب الإضافي عند "محمود حسن إسماعيل"، في حين ارتبطت بالمركب الوصفي في المرتبة الأخيرة عند "البارودي"، و"محمود حسن إسماعيل"، وفي المرتبة قبل الأخيرة عند "شوقي"، في حين احتلت المرتبة الثانية عند "الشابي"، وهذا يدل على أن ارتباط الاستعارة التجسيدية بالمركب النحوي يعد سمة فردية تتعلق بظروف فردية للشعراء ولا علاقة له بالمدارس الشعرية.

٦- ارتبطت الاستعارة الإحيائية بالمركب الفعلي في المرتبة الأولى، وبالمركب الإضافي في المرتبة الثانية عند الشعراء الأربعة، وهذا يعد سمة عامة عند المدرستين، لا سمة فردية خاصة بشاعر دون غيره.

٧- أعلى ارتباط للاستعارة التشخيصية بالمركب الفعلي كان عند "محمود حسن إسماعيل"، يليه "شوقي"، يليه "البارودي"، وفي المرتبة الأخيرة عند "الشابي".

وأعلى ارتباط لها بالمركب المفعولي كان عند "محمود حسن إسماعيل"، يليه "شوقي"، يليه "البارودي"، يليه "الشابي". وأعلى ارتباط لها بالمركب الإضافي كان عند "الشابي"، يليه "محمود حسن إسماعيل"، يليه "شوقي"، وأخيرا "البارودي". بينما أعلى ارتباط لها بالمركب الوصفي تساوى فيه "محمود حسن إسماعيل"، و"الشابي"، يليهما "شوقي"، فـ"البارودي". وهذا يعني أن ارتباط الاستعارة التشخيصية بالمركب النحوي لا علاقة له بالمدرسة الشعرية التي ينتمي إليها الشاعر.

٨- أعلى ارتباط للاستعارة التجسيدية بالمركب الفعلي كان عند "محمود حسن إسماعيل"، يليه "شوقي"، يليه "البارودي"، فـ"الشابي". وأعلى ارتباط لها بالمركب المفعولي كان كالترتيب السابق عند الشعراء. بينما أعلى ارتباط لها بالمركب الإضافي كان عند "محمود حسن إسماعيل"، يليه "البارودي"، يليه "الشابي"، وأخيرا عند "شوقي".وأعلى ارتباط لها بالمركب الوصفي كان عند "محمود حسن إسماعيل"، يليه "شوقي"، يليه "الشابي"، وأخيرا "البارودي".وهذا يعني أن ارتباط الاستعارة التجسيدية بالمركب النحوي لا علاقة له بالمدرسة الشعرية.

٩- أعلى ارتباط للاستعارة الإحيائية بالمركب الفعلي كان عند "شوقي"، يليه "البارودي"، يليه "الشابي"، وأخيرا عند "محمود حسن إسماعيل". وأعلى ارتباط لها بالمركب المفعولي كان "شوقي"، يليه "محمود حسن إسماعيل"، يليه "البارودي"، وأخيرا "الشابي". بينما أعلى ارتباط لها بالمركب الإضافي كان عند "الشابي"، يليه "شوقي"، يليه "البارودي"، وأخيرا "محمود حسن إسماعيل".وأعلى ارتباط لها بالمركب الوصفي كان عند "الشابي"، يليه "شوقي"، يليه "محمود حسن إسماعيل"، وأخيرا "البارودي". وهذا يعني أن ارتباط الاستعارة الإحيائية بالمركب النحوي لا علاقة له بالمدرسة الشعرية.

١٠- يعد المركب الفعلي أكثر المركبات النحوية استجابة للاستعارة التشخيصية وكذلك الاستعارة الإحيائية عند الشعراء ؛ لأن المركب الفعلي يفيد استمرار الحدث، وهذا يناسب الأشخاص، والأحياء الذين يتجدد إصرارهم ومحاولاتهم الإصلاحية التي لن تهدأ، أو تموت. بينما يعد المركب الإضافي هو أكثر المركبات النحوية استجابة للاستعارات التجسيدية ؛ لأن المركب الإضافي يتسم بالثبات حيث تقع كلمة من مجال دلالي في تضام قوي وثابت مع كلمة من مجال دلالي آخر تكون العلاقة بينهما ليست علاقة المشابهة وإنما يتفاعل الطرفان ويندمجان وينتج عنهما شيء جديد وثابت، وهذا يناسب التجسيد.

خاتمة البحث

وبعد فقد كانت كثافة اللغة الاستعارية في ديوان "لابد" لـ "محمود حسن إسماعيل" مجرد حدس، وحكم افتراضي لدى الباحث بُنِيَ على الانطباع والملاحظة الظاهرة والمباشرة التي كونها من خلال القراءة الأولية للديوان؛ فكان من الضروري أن يلجأ إلى إجراءات إحصائية علمية تحول الحدس إلى يقين، وإلا يظل الحكم مجرد افتراض ما لم يختبر ثباته. ومن ثم قام بإبعاد الحدس الانطباعي لصالح القيم العددية الموضوعية في تشخيص الملمح الأسلوبي للاستعارة فاعتمد على المنهج الإحصائي في التشخيص. وقد توصل البحث إلى مجموعة من النتائج :

أولًا: نتائج ومقترحات خاصة بالمنهج الأسلوبي الإحصائي(٥٤):

١- أثبتت الدراسة أن الإحصاء يقدم المادة الأدبية تقديمًا دقيقًا، والدقة في حد ذاتها مطلب علمي أصيل. فالإحصاء إما أن يثيت الانطباع الذاتي، وإما ينفيه.

٢- أثبتت الدراسة أهمية الدراسات الأسلوبية الإحصائية حيث أمكن الاعتماد عليها، وحققت نتائج إيجابية في التعرف على خصائص الاستعارة في الديوان، وخصائصها عند غيره ويمكن للباحث، أو أي باحث آخر أن يستثمر هذه النتائج في إجراء دراسة أخرى تتعلق بالشاعر.

٣- أسهم الأسلوب الإحصائي في إعطاء مؤشر عن كثافة اللغة الاستعارية في الديوان، ثم مقارنة موقفه منها بموقف غيره من شعراء المذاهب الأدبية الأخرى، ومن خلاله أمكن لنا أن أن نحكم أحكامًا معتمدة على نتائج دقيقة، مثل: الحكم بأن التجسيد في تطور في الاستعمال مع مرور الزمن، وغير ذلك من الأحكام التي يمكن أن تشكل مدخلًا نقديًا ولغويًا لدراسة النصوص الأدبية.

٤- يمكن من خلال الاعتماد على الإحصاء أن ندرس التطور التاريخي لأسلوب كاتب معين إذا ما تتبعنا أعماله بالإحصاء والتدوين من بداية ممارساته الأدبية حتى نهايتها. كما يمكن له أن يسهم -مع عوامل أخرى- في تحقيق قضايا الانتحال، والوضع، والتقليد، وترجيح نسبة النصوص مجهولة المؤلف، أو المشكوك في نسبتها إلى مؤلفين بأعيانهم من خلال معرفة الشفرات الأسلوبية الخاصة بكل كاتب، حيث

---

(٥٤) لمزيد من المعلومات حول المؤيدين والمعارضين للمنهج الإحصائي في دراسة الأسلوب يمكن الجوع إلى سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب ، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م ص٣٤، وصلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص ٢٧٠- ٢٧٣ ، و مازن الوعر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، مجلة اللسان العربي، المغرب، ع٣٣، ١٩٨٩، ص ٥١-٥٣.

يحقق القياس الكمي نتائج طيبة في مثل هذه الحالات، خصوصًا عندما تنعدم الشواهد التاريخية أو الوثائقية النصية.

٥- المنهج الإحصائي يمكن له يلقي الضوء على مدى وحدة بعض القصائد واكتمالها، أو نقصها.كما يساعد في فهم التطور التاريخي في كتابات كاتب معين في مساره الزمني .

٦- يفيد الإحصاء في تزويدنا بمؤشّر لمعدّل تكرار مفردة خاصّة، ودرجة تكثيفها في العمل الأدبي، مما يفضي إلى البحث عن الدلالات المختلفة وراء نسب التكرار؛ لأن كثيرا من الدراسات التي تدور حول الأسلوب لا تقدّم بيانات دقيقة عن هذا الأمر.

٧- المنهج يمكنه أن يقدّم الكثير للدراسات الأدبية والنقدية، أو للدراسات اللغوية، مثل: لغة الأدب، ونقد الأسلوب بتمييز خصائصه كـ (التنوع أو الرتابة، والسهولة أو الصعوبة، والطرافة أو الإملال)، ذلك لأن الأحكام الصادرة من قبل القراء والنقاد تصدر أذواقهم المدربة ترتبط بوجود منبهات هي في معظم الأحيان سمات لغوية معينة ترد في النصوص بتكرار معين ونسب وكثافات وتوزيعات معينة.

٨- يمكن استثمار نتائج الإحصاء في مجال الدراسات المعنية بالاتصال اللغوي، أو اللسانيات النفسية، أو اللسانيات الاجتماعية، حيث تستخدم القياسات كمؤشرات في التعرف على القدرات، ودراسة الكثير من الجوانب المتصلة بالشخصية والأسس النفسية للإبداع القولي.

ثانيًا: نتائج خاصة بالاستعارة في ديوان "لابد"

توجد نتائج عديدة حول التشخيص الأسلوبي الإحصائي مذكورة في مواضعها في البحث؛ لذا لا داعي إلى ذكرها مرة أخرى ، وإنما نوجز بعضها، كالآتي:

١ - بلغت كثافة اللغة الاستعارية في الديوان ٤٨٪، وهو شيء لافت للنظر، ويعني أن الشاعر يعتدل بين استخدام اللغة التصويرية ولغة السرد والتقرير، فالشاعر يلجأ إلى لغة التقرير عندما يعبر عن الحقائق الثابتة فيوجه الخطاب حرًا مباشرًا، ويلجأ إلى التصوير عندما لا يكون أمامه سبيل إلا الخيال والرمز؛ ليخلق عالمًا خاصًا يواشج فيه بين الموجودات.

٢ - يميل الشاعر إلى استعمال الاستعارة التشخيصية بنسبة ٥٥٪، ويليها الاستعارة التجسيدية بنسبة ٣٠٪، وفي المرتبة الأخيرة الاستعارة الإحيائية بنسبة ١٥٪، وهذا الترتيب التزم به في كل القصائد، فلم تتفوق الاستعارة التجسيدية، أو الإحيائية علي التشخيصية مطلقا. ومعني هذا أن التشخيص هو الأقدر على تصوير أحاسيس الشاعر والتعبير عن مكنوناته.

٣ - ارتبطت الاستعارة التشخيصية بالمركب الفعلي في المرتبة الاولي في الديوان (٣٦٣ موضعًا)، فالمفعولي (٢١١ موضعًا)، بينما كان ارتباط الاستعارة التجسيدية بالمركب المفعولي في المرتبة الأولى (١٥٦ موضعًا)، يلية ارتباطها المركب الإضافي (١٠٤ مواضع). وارتبطت الاستعارة الإحيائية بالمركب الفعلي في المرتبة الأولى (٦٠ موضعًا)، يليه ارتباطها بالمركب الإضافي (١٨ موضعًا)، وكان هذا الترتيب سمة تسم كل قصائد الديوان، وهذا يدل على أن موضوع القصيدة المعبر عنه لا دخل له في العلاقة بين النوع الدلالي للاستعارة والتركيب النحوي لها.

ثانيا– نتائج تتعلق باستعمال الشعراء للاستعارة:

٤ - بلغت كثافة اللغة الاستعارية عند "محمود حسن إسماعيل" في ديوان "لابد" ٤٨٪ ، وعند "الشابي" بلغت ٥١٪ ، وعند "البارودي" ٢٧٪، وعند "شوقي"

٣٣٪، وهذا يعني أن كثافة اللغة الاستعارية تعد سمة مميزة للرومانسيين عن الإحيائيين المحافظين والمجددين.

٥ - يتفق "البارودي" مع "الشابي"، و"محمود حسن إسماعيل" في إيثار الاستعارة التشخيصية على باقي الاستعارات – رغم تفاوت النسب – ويخالفهم "شوقي" الذي يؤثر الاستعارة الإحيائية مما يعد سمة فردية خاصة به، ولا علاقة لها بالمدرسة الشعرية.

٦ - أعلى نسبة استخدام للاستعارة التجسيدية كان عند "محمود حسن إسماعيل"(٣٠٪)، يليه "الشابي"(٢٩ ٪)، يليه "شوقي" (٢٦ ٪)، يليه "البارودي"(٢٥ ٪)، وهذا يؤكد أن نسبة التجسيد عند الرومانسيين أعلى منها عند الإحيائيين، ويجعلنا نحكم بأن استخدام التجسيد في نزايد مع مرور الزمن.

٧ - أعلى نسبة استخدام للاستعارة الإحيائية كانت عند "شوقي"، وبلغت (٤٠ ٪)، يليه "البارودي" (٣٣ ٪)، يليه "الشابي" (٢٧ ٪)، يليه "محمود حسن إسماعيل" (١٥ ٪)، وهذا يدل على أن استخدام الاستعارة الإحيائية يعد سمة مميزة لمدرسة الإحياء والبعث.

٨ - يعد المركب الفعلي أكثر المركبات النحوية استجابة للاستعارة التشخيصية وكذلك الاستعارة الإحيائية عند الشعراء ؛ لأن المركب الفعلي يفيد استمرار الحدث، وهذا يناسب الأشخاص، والأحياء. بينما يعد المركب الإضافي هو أكثر المركبات النحوية استجابة للاستعارات التجسيدية ؛ لأن المركب الإضافي يتسم بالثبات، والثبات يناسب التجسيد.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: مادة الدراسة

[١] "محمود حسن إسماعيل": ديوان لابد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠.

ثانيا: المراجع العربية والمترجمة

[٢] آ.أ. ريتشارد: فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الغانمي، و ناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب، ط ٢٠٠٢.

[٣] أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، الأنجلو، القاهرة، (د. ت).

[٤] إمبرتو إيكو: السيميائيات وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط١، نوفمبر ٢٠٠٥ م.

[٥] امبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط١، ٢٠٠٩ م.

[٦] الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨.

[٧] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦

[٨] رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، جدارا للكتاب العالمي، عمان، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠٠٧ م

[٩] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط ٥، ١٩٨١.

[١٠] الرماني: النكت في إعجاز القرآن الكريم، ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي، حققها وعلق عليها: محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، سلسلة ذخائر العرب، دار المعارف بمصر، ط ٣، ١٩٧٦ م.

[١١] سعد مصلوح: في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط ١، ١٩٩٣م.

[١٢] سعيد الحنصالي: الاستعارات والشعر العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٥ م.

[١٣] صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط ١٩٨٦.

[١٤] صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨.

[١٥] عاطف جودة نصر: الخيال مقوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.

[١٦] عبد الإله سليم: بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ٢٠٠١.

[١٧] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني بجدة (د.ت).

[١٨] عبد المجيد جحفة: مدخل إلى الدلالة الحديثة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ١، ٢٠٠٠.

[١٩] أبو عبيدة معمر بن المثنى : كتاب النقائض، نقائض جرير والفرزدق، وضع حواشيه خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٨

[٢٠] عمر أوكان: اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، الدأر البيضاء، المغرب، ط ٢٠٠١ م.

[٢١] ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره: السيد أحمد صقر، مكتبة دار التراث القاهرة، ط٢، ١٩٧٣ م

[٢٢] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت).

[٢٣] مازن الوعر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، مجلة اللسان العربي، المغرب، ع٣٣، ١٩٨٩

[٢٤] محمد حماسة عبد اللطيف، فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر، مجلة دراسات عربية وإسلامية، القاهرة، ع١، ١٩٨٣.

[٢٥] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس، السلسلة السادسة: الفلسفة والآداب، مجلد عدد ٢٠، ١٩٨١.

[٢٦] محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٩

[٢٧] ميشال ريفاتير: محاولات في الأسلوبية الهيكلية، ترجمة: دولاس، تقديم عبدالسلام المسدي، حوليات الجامعة التونسية، ع ١٠، ١٩٧٣.

[٢٨] أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، الطبعة الأولى، (١٣٧١هـ - ١٩٥٢ م).

[٢٩] يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، دار الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ١٩٩٧.

ثانيا: المراجع الأجنبية

[30] Brook Rose, C. (1958): A grammar of Metaphor, London , Secker and Warbury.

[31] Goatly , A (1997): The Language of Metaphor ,London and New York.

[32] Procter,P. (ed.) (1982): Longman New Universal Dictionary, London.

[33] Random House (1993): The Random House Unabridged Dictionary, Random House, New York.

[34] Roy Harris and Talbot J.Taylor(1989): Land Marks in Linguistic Thought: The Western Tradition from Socrates to Saussure ,Routledge and Kegan, London.

[35] Sinclair, John (editor-in-chief.) (1992): BBC English Dictionary, BBC and Harper Collins, London.

The Metaphor in "Laabudda" ; a Collection of Poems written by Mahmoud Hassan Ismail. A stylistic and statistical study

Dr. Ahmed Mohammed Abdel-Rahman Hassneian
Assistant Professor - Arabic Department of Assiut University (Egypt)
and Qassim University (Saudi Arabia) .

Abstract. This paper is mainly interested in the study of the metaphor in Labudda; a Collection of Poems written by Mahmoud Hassan Ismail from a stylistic and statistical perspective. It breaks out to analyze metaphor relying on not only the traditional old method that was interested on the indicative side only , but also via a comprehensive conception where the researcher tries to create a connection between both the indicative and the grammatical sides as well. This is mainly achieved to find out the very possible meanings that emerge as a result of the connection between a special kind of metaphor as well as a special kind of grammatical structure which was basically chosen by the poet as a form to express his metaphor according to it. This paper of study has come to achieve a group of results. The most important of them are the following;

a-The collection of poems "Laabudda" is distinguished by the abundance of rich language

b-The level of connection between metaphor and the grammatical structure is defined by the general significance of the poem .

c- Personification is a general distinction in poetry .

d- The school of renaissance prefers using the revival metaphor and this coincides with its nature .